DANIEL MORNET

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

(Exposée selon une méthode nouvelle)

LAROUSSE PARIS

LIVERPOOL TRAINING COLLEGE
THE
ST. PHILIP
MEMORIAL
LIBRARY.
1906
SINGULARITER IN SPE.
SANCTE PHILIPPE
ORA
PRO
NOBIS
FOUNDED
BY FORMER STUDENTS
Noel Irving

No. 15
No. 26

WITHDRAWN

XT

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_KU-357-345

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

(EXPOSÉE SELON UNE MÉTHODE NOUVELLE)

I. Histoire d'ensemble
II. Histoire détaillée des Grandes Œuvres

EN CONCORDANCE AVEC CET OUVRAGE :

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LANGUE FRANÇAISE (des origines à nos jours), par H. BORNECQUE :

Poésie..... 1 vol.

Prose..... 1 vol.

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

(EXPOSÉE SELON UNE MÉTHODE NOUVELLE)

I. Histoire d'ensemble
II. Histoire détaillée des Grandes Œuvres

Par DANIEL MORNET
Maître de conférences à la Sorbonne

Enseignement secondaire
8 PLANCHES HORS TEXTE

Librairie Larousse
13-17, rue Montparnasse — PARIS

*

PRÉFACE

JE me suis proposé dans ce manuel d'éviter un cercle vicieux où l'enseignement de la littérature française, par les livres, est resté jusqu'ici enfermé.

Les manuels amples dont l'un est, d'ailleurs, une œuvre justement célèbre ont un inconvénient pratique. Ils sont trop complexes pour un grand nombre d'élèves. D'autre part, si amples qu'ils soient, ils ne suffisent pas. Un candidat au baccalauréat ne trouvera pas dans ces manuels tous les renseignements historiques nécessaires pour répondre à bien des questions sur le Cid, Andromaque, *etc... Il reste (en dehors, bien entendu, de l'enseignement oral) la ressource des Introductions aux éditions classiques des œuvres inscrites au programme. Mais le manuel et les introductions forment un ensemble dispersé, d'étude malaisée et qu'il est fort difficile à un élève de consulter et surtout de revoir rapidement.*

J'ai donc essayé de résoudre la difficulté, d'être à la fois très bref — pour être clair et commode — et très détaillé, pour qu'un élève consciencieux trouve dans son manuel tout ce qui est utile à la composition de la plupart des dissertations.

Une première partie étudie l'ensemble de l'histoire de la littérature en la dégageant de tout ce qui n'est pas indispensable pour avoir une idée nette du mouvement des esprits et des tendances générales des grands écrivains.

Une seconde partie étudie, en détail, les grandes œuvres sur lesquelles les élèves sont presque toujours interrogés. Dans un volume de 500 pages, je puis ainsi donner non plus 20 à 25 pages sur Racine, comme dans un manuel de 1.000, mais 6 plus 30, soit 36 ; sur Victor Hugo on trouvera non plus 5 ou 6 pages, mais 5 plus 12, soit 17, etc...

Si ce nouveau manuel peut rendre ainsi plus aisée l'étude scolaire de la littérature française, il aura atteint le seul but qu'il se soit proposé.

Pour le détail des méthodes suivies dans chacune des parties, je renvoie aux Avertissements de ces parties.

D. M.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

Copyright 1925, *by the Librairie Larousse, Paris.*

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

I. Histoire d'ensemble

AVERTISSEMENT

La meilleure raison d'être — ou si l'on veut la seule — de ce nouveau Manuel est qu'il est court. Cette brièveté a des avantages matériels ; l'ouvrage se vend à meilleur compte. Mais je voudrais aussi qu'elle en eût un autre.

Si j'ai désiré écrire un manuel pratique, je ne me suis pas proposé d'en faire un mémento pour des examens. Puisqu'il fallait, pour abréger, supprimer quelque chose, j'ai sacrifié des faits, des noms, des dates plutôt que des idées. J'ai résolument laissé de côté un grand nombre d'auteurs dits « secondaires » ou je ne leur ai donné place que dans une brève énumération, à la fin de chaque siècle. Je n'ai pas nommé davantage bon nombre d'œuvres des grands écrivains dont l'intérêt est médiocre pour tous ceux qui ne sont pas des érudits ou des étudiants. Par contre il est plus facile, dans un court exposé, de faire suivre les mouvements d'ensemble, les grands courants du goût et de l'opinion. J'ai donc essayé de faire de ce Manuel une histoire sommaire de la pensée française ; et j'ai, pour cette raison, renoncé tout à fait au classement traditionnel des auteurs par genres (théâtre, roman, poésie, etc...) ; je lui ai substitué des chapitres où je me propose de suivre successivement chacun de ces courants.

Il convenait pourtant que ce petit livre restât très précisément un livre scolaire, un livre d'étude commode. Je me suis efforcé de ne pas oublier cette commodité. Je n'ai pas cru devoir donner des Sommaires *de mes chapitres ; ils auraient été des résumés de résumés. Mais dans chaque développement j'ai imprimé en ita-*

liques les phrases qui résument le plus clairement l'idée ou les idées développées. Ces italiques fixent l'œil et l'attention, sollicitent la mémoire et permettent une revision rapide.

Dans toutes les citations des anciens textes, j'ai modernisé l'orthographe. Ce Manuel s'adresse aussi aux étrangers et je sais, par expérience, combien l'orthographe du moyen âge et même du XVI^e^ siècle les gêne.

Pour appuyer les idées par des exemples, je me suis référé aux Chefs-d'œuvre de la langue française *publiés à la même librairie Larousse par M. Bornecque. Je les désigne par B. I (Poésie) et B. II (Prose).*

J'ai arrêté mon exposé en principe vers la date de 1870-1880. *Il était impossible sans faire un choix très étroit et par conséquent très arbitraire ou sans se résigner à un simple catalogue d'étudier les écrivains contemporains. Mais un chapitre général sur les tendances de cette littérature contemporaine mène le Manuel jusqu'à nos jours. (On pourra d'ailleurs consulter :* la Littérature française au XIX^e^ siècle *de M. Ch. Le Goffic, à la librairie Larousse.)*

J'ai donné, par contre, au XIX^e^ siècle une place relativement considérable. Je suis de ceux qui pensent qu'on ne lui fait pas encore dans l'enseignement sa part. Même s'il ne tient pas dans cet enseignement une grande place, il la prend dans les lectures des élèves qui lisent plutôt Flaubert ou Taine que Bossuet ou Boileau.

Je n'ai pas donné de bibliographie. Je n'ai signalé que quelques ouvrages particulièrement clairs, accessibles à tous les élèves ou à des lecteurs non initiés. Si l'on désire compléter les renseignements et les enseignements de ce Manuel, il suffira de se reporter, pour commencer, à la grande Histoire de la littérature française illustrée, *publiée par MM. J. Bédier et P. Hazard, également à la librairie Larousse. Je remercie MM. Lanson, Cohen et Chamard des* errata *qu'ils ont bien voulu me fournir pour cette nouvelle édition.*

D. M.

HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

I. Histoire d'ensemble

LE MOYEN AGE

PREMIÈRE PARTIE

XII^e ET XIII^e SIÈCLES

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE ET INTELLECTUELLE

Le moyen âge des XII^e et XIII^e siècles est encore une époque de guerres intérieures, de violences et de misères. Il ne fait que peu de place à la vie intellectuelle. Mais il n'est pas non plus, comme aux X^e et XI^e siècles, une époque d'ignorance profonde. *Dès le XII^e siècle, et surtout au XIII^e, les études renaissent.* Dans les grandes villes, et notamment à Paris, les Universités avec leurs collèges tiennent une place importante (la Sorbonne est fondée en 1253). On y étudie le *trivium*, c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique, la dialectique (ou philosophie), et le *quadrivium*, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique ; études sommaires sans doute et tout imprégnées d'esprit religieux, mais qui donnent pourtant le goût de la vie intellectuelle.

Le public lui-même est souvent un public cultivé. Au XII^e^ siècle les grands seigneurs dans leurs châteaux ne sont à l'ordinaire que des gens grossiers qui s'ennuient et qu'il faut divertir ; ils ne lisent pas (et d'ailleurs généralement ne savent pas lire). La littérature est faite, presque toujours, pour être récitée (ainsi s'expliquent les répétitions, les formules, les refrains). Mais *dès le XIII^e^ siècle, on voit naître partout une société courtoise,* éprise de belles manières et de pensées ingénieuses. La bourgeoisie, surtout dans les cités riches, dans les communes, est très intelligente. Les fils vont dans les Universités. Elle a l'esprit curieux, vif, mordant ; elle saisit les travers des mœurs et de l'esprit ; elle crée la littérature d'observation.

Enfin l'imagination est vive et puissante. L'architecture et la sculpture (romanes jusque vers 1150, ogivales ou gothiques ensuite) en sont le témoignage éclatant. *Cette imagination trouve des aliments nouveaux dans tout ce qu'apportent les invasions arabes* (sciences mathématiques, médecine, philosophie d'Aristote, poèmes et contes, etc...) *et surtout ce que révèlent les Croisades.* Par les Croisades les peuples se trouvent mêlés, le luxe et la splendeur de l'Orient et de Byzance apparaissent aux yeux éblouis ; le romanesque entre largement dans les esprits et dans la littérature.

II. — LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

LA LITTÉRATURE LATINE AU MOYEN AGE. — Avant le XII^e^ siècle, on a quelques textes en langue française. Les deux premiers sont le serment prononcé à Strasbourg, en 842 (B. II, p. 7), par Louis le Germanique, puis, en 881, un chant d'église en quatorze versets, la cantilène de sainte Eulalie. Mais ces textes sont rares. *La littérature est toute latine.* Même au XIII^e^ siècle, cette littérature latine est extrêmement riche ; toute la philosophie et presque toutes les sciences s'expriment en latin. Les œuvres latines se multiplient à travers tout le moyen âge. Cette survivance explique en partie l'aisance avec laquelle, au XVI^e^ siècle, la Renaissance a remis en honneur le culte des lettres anciennes.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE. — On a admis, pendant longtemps que cette littérature n'était pas exclusivement française. *Elle aurait été d'origine populaire.* Elle aurait exprimé

ces instincts très généraux qui pousseraient tous les peuples primitifs à créer des formes littéraires élémentaires. Les chansons de geste se seraient formées par la lente transformation de courts poèmes, beaucoup plus frustes, qui seraient nés presque spontanément à l'époque même des événements, vers 800. Peu à peu ces poèmes auraient été rapprochés, remaniés par des auteurs un peu moins inexpérimentés. *Il aurait ainsi circulé, en Allemagne comme en France, dès l'époque de Charlemagne, une poussière de littérature, anonyme, sans caractère national et plus germanique même que française,* « une inspiration germanique dans une forme romane ».

Les romans en vers ou en prose seraient nés également de récits populaires, racontés et rédigés d'abord en langue celtique, puis transmis en France par tradition orale, et remaniés. Le *Roman de Renart* et les fabliaux français auraient été élaborés par le génie oriental, avide de ces récits ironiques. La littérature française, dès ses origines, ne serait donc que le reflet de génies étrangers.

Cette thèse, développée surtout par la critique allemande, est aujourd'hui inacceptable. Elle est bâtie tout entière sur des hypothèses. Nul n'a jamais retrouvé aucun de ces poèmes élémentaires, de ces cantilènes, de ces créations spontanées de l'esprit populaire. Nul n'a retrouvé aucun de ces textes celtiques qui auraient engendré nos romans courtois. Quand on essaie de déterminer quels sont les sujets de nos fabliaux qui ressemblent à des fables orientales, on voit les sujets fuir un à un ; les thèmes sont français pour la plupart et ne se trouvent nulle part qu'en France. Au contraire, *tous ces textes supposent un art conscient et savant, la pensée d'un écrivain qui choisit et ordonne.* L' « esprit populaire » n'a même pas créé les chansons à danser, si semblables en apparence à nos rondes populaires ; elles sont déjà adroites et calculées ; elles sont l'invention de gens de lettres. Nos romans courtois supposent constamment un auteur et un public érudit, rompu aux études du *trivium* et du *quadrivium.*

Quels étaient ces gens de lettres, à la fois naïfs et subtils maladroits et savants ? M. J. Bédier a tenté de les retrouver pour les plus importants de ces poèmes, pour les chansons de geste. Ils apparaissent avec précision. Les chansons de geste chantent des héros qui étaient les protecteurs d'églises glorieuses, où l'on gardait leur tombeau ou des reliques. Ces églises étaient des étapes sur les lents chemins qui menaient à des

pèlerinages célèbres : Saint-Denis, Aix-la-Chapelle, Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Pierre de Rome, etc... *Les chansons de geste ont été composées par des gens d'église, par des clercs, ou pour des clercs.* Elles divertissaient et édifiaient les pèlerins qui faisaient halte à l'église. Elles ont été écrites par des gens de métier pour un but précis.

Ainsi, dès son origine, la littérature française est une littérature. Elle n'est pas une sorte d'œuvre collective et instinctive ; elle témoigne d'une pensée réfléchie, d'un art calculé ; et *elle est, pour l'essentiel, française, écrite par des gens de France pour des publics de France.*

III. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE DES XII^e^ ET XIII^e^ SIÈCLES

Bien que cette littérature ne soit pas sortie magiquement des profondeurs du génie populaire, elle reflète pourtant l'époque où elle est née. *Elle est d'abord, même lorsqu'elle est joviale, profondément religieuse.* Non pas qu'elle s'inquiète du mystère de la vie et de l'au-delà ; mais elle est pénétrée d'une foi simple et sûre. Les règles de vie sont inscrites dans les règles que donne l'Église ; et l'au-delà est enfermé tout entier dans les promesses du paradis et les menaces de l'enfer. *A cette foi religieuse se joint l'esprit chevaleresque.* Ce n'est pas un idéal subtil ; il s'enferme dans le respect d'une hiérarchie fondée sur la naissance (le *lignage*), sur l'honneur qui lie le vassal (l'*homme lige*) à son suzerain, sur le respect non pas nécessairement de toutes les femmes, mais des « dames », et le culte de la dame que l'on a élue pour l'aimer.

Cet esprit de foi religieuse et de chevalerie donne déjà à toute cette littérature un caractère national. Bien que la France soit morcelée en provinces qui s'ignorent ou guerroient entre elles, il n'y a guère de littératures locales. Tout ce qui est écrit en langue d'oïl peut être goûté dans tous les pays de langue d'oïl. Et toutes les classes sociales se divertissent aux mêmes œuvres littéraires ; les grands seigneurs sont, à l'ordinaire, des demi-ignorants ; les bourgeois ne sont plus des rustres ; si bien qu'il n'y a pas une littérature aristocratique et une littérature populaire. Les exploits de Roland et les farces de Renart sont goûtés par les mêmes publics.

Il arrive même que cette littérature se raffine. Telle qu'elle

nous est parvenue, *elle est très souvent ingénieuse et savante.* Loin de suivre un génie naturel, les auteurs s'astreignent à des formes d'art compliquées. Sans cesse les combinaisons rythmiques, les artifices du style, les subtilités de la pensée les jettent hors de la nature, dans la convention et le galimatias. Il n'y a que bien peu d'art dans toute une part de cette littérature, faute de goût ; mais elle est encombrée d'artifices. Sa simplicité, sa naïveté apparentes ne sont que les gaucheries qui alternent avec ces artifices.

Pourtant ce goût des subtilités a toujours eu son contrepoids. Ne disons pas, comme l'a fait Nisard, qu'il y a eu, dès ce moyen âge, lutte entre l'esprit latin, fait de culture délicate, et l'esprit gaulois, fait de bon sens jovial et réaliste. Disons seulement que *les mêmes lecteurs qui goûtaient les hauts faits de Roland ou les amours d'Yseult se plaisaient aux piperies de Renart et aux joyeusetés des fabliaux.* On n'était pas tantôt un paladin ou un fidèle en prières et tantôt un joyeux drille. On était l'un et l'autre à peu près à la fois.

Il n'y a en effet dans cette littérature nulle apparence de complication d'intelligence. Et c'est ce qui fait aussi — malgré la grandeur des chansons de geste, le pittoresque des romans courtois, la malice des conteurs — sa pauvreté ou du moins son étroitesse. *Aucune profondeur*, car on n'est profond que si l'on a l'inquiétude ou, du moins, le sentiment d'un problème qu'il faut résoudre. Pour cette littérature, il n'y a pas de problèmes : il y a seulement des aventures. En dehors de la foi et de l'honneur, *peu d'élans généreux ;* car la générosité vient du sentiment des misères et de l'effort pour les guérir ; or nul ne songe qu'on puisse rien changer à l'ordre des choses. *Pas de lyrisme enfin*, peu de passion vraie, car la passion est toute pénétrée du désir de sortir de soi, d'une aspiration ardente vers ce qu'on n'a pas. Un homme du moyen âge ignore ces élans. Lorsqu'elle cesse de chanter la piété ou les prouesses, la littérature n'est qu'une fantaisie de l'imagination ou une image plus ou moins ingénieuse de la vie ; elle n'en est jamais l'élargissement.

IV. — LA POÉSIE ÉPIQUE ET ROMANESQUE

Les chansons de geste étaient des romans de chevalerie en vers ; leur action se place généralement au temps de Charlemagne ou de son fils Louis. Elles comprennent en moyenne huit à dix mille vers

de dix syllabes qui sont groupés en strophes ou laisses dont tous les vers se terminent par la même *assonance* (répétition à la fin du vers du même son de voyelle ou diphtongue : tête, — presse, — herbe, — terre). Le *jongleur* allait de château en château, de ville en ville, et déclamait la chanson comme une sorte de mélopée, avec accompagnement de vielle.

La plus ancienne chanson de geste conservée est la *Chanson de Roland* (fin du XI^e siècle ou commencement du XII^e, mais notre version la plus ancienne date de 1170 environ). Les très nombreuses chansons de geste étaient réparties en trois groupes : la geste du roi (dont fait partie la *Chanson de Roland*), qui raconte les guerres de Charlemagne; — la geste de Garin de Montglane (qui chante les exploits de Garin, de ses descendants) ; — la geste de Doon de Mayence.

ANALYSE DE LA CHANSON DE ROLAND. — *Charlemagne doit négocier avec le roi musulman de Saragosse, Marsile, qui demande la paix. Il désigne comme ambassadeur Ganelon, qui le trahit. Grâce à cette trahison, Marsile cerne l'arrière-garde, commandée par Roland, dans les défilés des Pyrénées. Roland, par fierté, refuse d'appeler Charlemagne en soufflant dans son cor. La bataille s'engage. Écrasés par le nombre, tous les preux succombent. Quand Roland se décide à sonner du cor, il est trop tard. Olivier, puis l'archevêque Turpin meurent. Roland s'est brisé une veine dans son appel. Tandis que les Sarrasins découragés se retirent, il se couche et meurt. Le poème s'achève par l'arrivée de Charlemagne qui extermine les Sarrasins. A Aix-la-Chapelle, Ganelon, condamné à mort, est écartelé.*

ANALYSE DE GIRARD DE VIENNE (*fils de Garin. Geste de Garin de Montglane*). — *Charlemagne assiège pendant sept ans la ville de Vienne, fief de Girard. Roland aperçoit la belle Aude, sœur d'Olivier, qui combat aux côtés de Girard, et s'éprend d'elle. Pour terminer la guerre, Olivier et Roland doivent se livrer un combat sans merci. Lutte épique et interminable. Un ange sépare les combattants. Roland épousera la belle Aude* (*voir, dans* la Légende des siècles *de Victor Hugo*, le Mariage de Roland).

Les romans courtois étaient lus et non chantés ; ils étaient destinés à un auditoire restreint de grands seigneurs. Ils se multiplient aux XII^e et XIII^e siècles (au XII^e siècle, l'auteur le plus fameux est Chrétien de Troyes, qui vit à la cour de Champagne, dans la deuxième moitié du siècle). Les plus intéressants sont ceux du XIII^e siècle, connus sous le nom de *Romans de la Table Ronde*. Ils racontent la vie ou un épisode de la vie des seigneurs chimériques réunis à la cour du roi Arthur de Bretagne et qui, en signe d'égalité, s'asseyaient autour d'une table ronde.

ANALYSE DE TRISTAN ET YSEULT. — *Tristan ramène d'Irlande la princesse Yseult, fiancée au roi Marc. Sur le navire ils boivent, par erreur, un philtre d'amour destiné au roi Marc et à Yseult. Ils s'aiment donc d'une passion fatale et coupable. Le dénouement change selon*

les auteurs. Dans l'œuvre de Thomas, Tristan, enfin séparé d' Yseult, a épousé une autre Yseult. Blessé, il sait que seule la première Yseult peut le guérir. Il l'envoie donc chercher. Le messager doit mettre une voile blanche à son navire s'il ramène Yseult ; noire si elle ne vient pas. Tandis qu'il se meurt, sa femme, qui a surpris son secret, et qui est jalouse, annonce une voile noire. Tristan meurt et la première Yseult expire sur son corps.

ANALYSE DE LANCELOT OU LE CHEVALIER A LA CHARRETTE. — *Lancelot part à la recherche de Guenièvre, femme d'Artur, enlevée par Méléagant. Il perd son cheval et accepte, pour ne pas ralentir sa poursuite, le déshonneur de monter dans une charrette. Il franchit un pont tranchant comme une épée, surmonte des périls divers, délivre la reine. Par amour pour elle, il consent à se laisser vaincre dans un tournoi jusqu'au moment où elle lui permet de triompher de tous ses adversaires.*

ANALYSE DE FLORE ET BLANCHEFLEUR. — *Flore, fils d'un roi païen, aime Blanchefleur, fille d'une captive chrétienne. Comme Blanchefleur a disparu, il part à sa recherche. De prodiges en merveilles, il la rejoint chez le sultan de Babylone, où il l'épouse.*

ANALYSE D'AUCASSIN ET NICOLETTE. — *Nicolette et Aucassin ont été emprisonnés par le père d'Aucassin, Garin de Beaucaire, qui s'oppose à leur amour. Nicolette s'échappe et rejoint dans la forêt des bergers. Parti à sa recherche, Aucassin la retrouve et, après diverses aventures, ils peuvent s'épouser.*

Lire : la Chanson de Roland, *traduite par J. Bédier*, 1922 ; — le Roman de Tristan et Yseult, *traduit et restauré par J. Bédier*, 1900 ; — les Amours de Lancelot du Lac, *adaptation par J. Boulenger*, 1923 ; — Aucassin et Nicolette, *adaptation par G. Michaut*, 1901.

LES CHANSONS DE GESTE. — Les chansons de geste, et surtout la *Chanson de Roland*, sont vraiment de grandes œuvres. Ni profondes ni riches, comme toute cette littérature du moyen âge, mais puissantes par la simplicité même de l'idéal qui les pénètre et qui les exalte. La femme n'y joue presque aucun rôle ; il semble que l'on ignore tous les drames du cœur. La nature n'y apparaît pas ; la pensée humaine ne dépasse pas la vie humaine. Mais cette vie est asservie magnifiquement à d'héroïques devoirs. *Il faut combattre pour son Dieu*, contre l'infidèle, et combattre avec un mépris souverain du risque. Pour Dieu et pour son honneur, *il faut être preux*, c'est-à-dire affronter le péril avec d'autant plus d'allégresse qu'il est plus menaçant. Et c'est pourquoi, à un contre cent, Roland, cerné dans Roncevaux, ne sonnera pas de son cor pour appeler Charlemagne (B. I, p. 8). Le preux sera, bien souvent, un violent ou

un forcené, mais il s'humiliera quelque jour devant Dieu ; et la violence de son repentir surpassera la brutalité de ses forfaits. Enfin, dans les dernières chansons de geste, *quand il ne sera plus question de vaincre les infidèles, il restera l'honneur du nom.* Pour le « lignage », le preux bravera mille morts et surmontera tous les revers. Ainsi à travers les chansons de geste circule une volonté hautaine, une puissance épique. Et dans les meilleures, surtout dans la *Chanson de Roland, cette puissance trouve pour s'exprimer le pathétique qui lui convient ;* pour ces grands desseins si simples — se battre et mourir — de brèves paroles, de brèves prières, de grands gestes simples : des élans de combattants, des résignations de mourants, Roland qui reste seul, qui se sent mourir, qui se couche, prie et meurt. Ce sont vraiment de grandes fresques d'héroïsme.

LES ROMANS COURTOIS. — *Les romans courtois ont un tout autre caractère.* Ils ne sont plus des drames chantés pour émouvoir les foules ; ce sont des lettrés adroits, richement rentés par de grands seigneurs, qui écrivent pour les divertir. Et pour divertir ces âmes de féodaux, encore puériles et naïves, *ils bâtissent leurs romans sur toutes les chimères de la magie et de la féerie ;* les héros vont d'enchantements en maléfices, de sortilèges en talismans ; les nains, les géants, les guivres, les licornes, les assaillent tour à tour ou les sauvent. Le récit se déroule dans des pays de prodiges, châteaux et forêts magiques, Orient de rêve. La demoiselle aux blanches mains (roman du *Bel inconnu*) a décidé d'épouser le chevalier qui, pendant dix ans, aura défendu l'entrée de son château contre tous ceux qui se présentent. Méraugis tue Mauger le gris qui avait triomphé de cent quarante-trois adversaires. Mais il méprise la cruelle demoiselle. Il cherche de plus belles amours. Et dans la Gaste cité il pourfend un chevalier infernal dont le corps s'évanouit ; il assaille une guivre parlante, etc... *A travers ces merveilles*, et malgré des brutalités trop fréquentes, *c'est un thème d'amour qui se poursuit. Amour « courtois », c'est-à-dire amour de convention :* on ne mérite l'amour de sa dame que si l'on s'est fait son esclave, et si, pour un caprice, on est capable de braver tous les géants et toutes les magies. Même on lui doit, sans hésiter, sacrifier, comme Lancelot, son honneur. On trouve pourtant dans ces romans un autre amour, qui a plus de « gentillesse » et, parfois, le pathétique de la passion. L'aventure de *Flore et Blanchefleur* est celle de deux enfants

qui s'aiment. Flore, ingénument courageux, court jusqu'en Babylone pour arracher Blanchefleur à ceux qui la tiennent captive. La « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* nous ramène dans les décors de la « douce France » : jeux de jouvenceaux et de pastourelles, tendre malice de Nicolette, hardiesses d'Aucassin déjouant les trompeurs et les filous. *Surtout le roman de* Tristan et Yseu't *est un admirable drame d'amour et de mort.* Tristan et Yseult s'aiment désespérément, de leur passion fatale et dévorante, dans la solitude sauvage des forêts, malgré la lutte de leur conscience, jusqu'à la mort. *Dans le cycle des romans du* Saint-Graal, *un autre amour apparaît, celui de Dieu.* Les chevaliers, à travers les thèmes traditionnels de la féerie et des prouesses, cherchent, comme un idéal surhumain, le vase du Graal, relique de la Cène et du Calvaire, caché en Grande-Bretagne, dans le château de Corbenic. Pour le conquérir il ne faut plus simplement la bravoure et la courtoisie, mais la vertu d'ascétisme, la pureté du corps et de l'âme. Et le prédestiné entrera dans le château divin pour en goûter l'extase et mourir. Tout l'élan mystique du moyen âge s'affine et s'épuise dans ce romanesque et grandiose symbole.

V. — LA POÉSIE LYRIQUE ET ALLÉGORIQUE

Les poèmes lyriques sont tantôt écrits en langue provençale, pour le midi de la France (ce sont ceux des troubadours : Jofroy Rudel, Bertrand de Born, etc.), tantôt en langue française (ce sont ceux des trouvères : Thibaut de Champagne, mort en 1253 ; Colin Muset, qui vécut à Arras un peu plus tard, etc.). Ils comprennent des pièces très diverses (rondeaux, lais, virelais, pastourelles, etc.). On peut joindre à ces poèmes des contes de piété en vers, dont le plus connu est celui du *Tombeur* (ou Jongleur) *de Notre-Dame.*

Un jongleur s'est fait moine. Mais il se désole de ne rien savoir pour honorer la Vierge. Pour lui faire honneur, un jour qu'il est seul il exécute devant elle tous ses tours, avec tant d'ardeur, qu'il meurt de fatigue. Mais, devant les yeux des moines qui sont survenus, la Vierge apparaît et emporte son âme en Paradis. Le conte a été adapté par A. France dans l'Étui de nacre.

Le *Roman de la Rose* a été composé, pour les 4 058 premiers vers, par Guillaume de Lorris, entre 1225 et 1240, et par Jean de Meung, pour la suite, entre 1275 et 1280.

ANALYSE : *Guillaume veut pénétrer dans un verger qui appartient à Déduit (le Plaisir). Il y veut cueillir la rose (c'est-à-dire l'amour)*

[B. I, p. 10]. *Mais elle est défendue par Danger, Malebouche, Honte, Peur, etc... Il est soutenu par Raison, Franchise, Pitié, etc...* (*symbolisant les sentiments qui se combattent dans le cœur de la jeune fille*). *Après différentes tentatives pour cueillir la rose, Bel-Accueil, qui avait laissé Guillaume approcher de la fleur, est enfermé dans une tour. — Poème de J. de Meung : Discours de Raison, puis d'Ami au chevalier* (*qui contiennent des développements audacieux sur la naissance de la société, de la royauté, etc.*). *Apparition de Faux-Semblant* (*diatribe contre les moines*) *et de Nature* (*ici une sorte d'encyclopédie des connaissances du moyen âge*). *Assaut de la tour. Bel-Accueil est délivré et la rose est cueillie.*

Les poèmes lyriques des XII^e^ et XIII^e^ siècles sont généralement de courtes pièces dont le thème est l'amour. Mais ce n'est plus la violence d'amour qui entraîne Tristan et Yseult, ni même l'humble servage de l'amour courtois, c'est un *amour de tête, ingénieux et subtil*, qui cherche plus de phrases adroites que d'émotions véritables. C'est une casuistique du sentiment, très analogue à la préciosité du XVII^e^ siècle, et qui est, le plus souvent, froide et convenue. Il y a plus de sincérité et de poésie dans les contes pieux, parce que la piété y est sans détours. *Le* Roman de la Rose *est le modèle de cette poésie allégorique qui a fleuri à travers tout le moyen âge*, et même au XVI^e^ siècle, avec un incroyable succès. Les allégories s'enchaînent à travers les stratégies d'amour et les discours. Mais leur sens est très différent dans l'œuvre de G. de Lorris et dans celle de J. de Meung. G. de Lorris chante l'amour ; ses allégories sont l'analyse ingénieuse, trop ingénieuse souvent, des complications du cœur. Pour J. de Meung, ce n'est plus qu'un jeu d'esprit ; l'histoire d'amour est le prétexte de dissertations philosophiques sur l'amour, la vieillesse, la fortune, l'alchimie, la physique, et surtout — c'en est la partie la plus forte — sur les gouvernements, la propriété, les moines, les abus sociaux.

VI. — LA POÉSIE FAMILIÈRE ET DIDACTIQUE

Elle comprend surtout le *Roman de Renart* et les fableaux ou fabliaux. Le *Roman de Renart* met en scène les aventures pittoresques du goupil (qui s'est appelé ensuite, du nom du héros, renard) et de ses compagnons ou victimes, le coq Chantecler, le lion Noble, le chat Tibert, le loup Isengrin, etc... Ces aventures se sont successivement multipliées et forment un grand nombre de branches qui ont été écrites de 1174 à 1250 environ.

ANALYSE DE L'UN DES ÉPISODES DU ROMAN, LE JUGEMENT DE RENART : *Devant Noble, le lion, paraissent le coq Chantecler, les poules Pinte, Blanche, Noire et Roussotte, escortant le cadavre d'une victime de Renart, la poule Coupée. Plaintes de dame Pinte et de Chantecler ; obsèques de Coupée. On envoie chercher Renart par Bruno l'ours et Tibert le chat. Renart les berne. Enfin il consent à se présenter et plaide si habilement qu'il s'en tire avec l'obligation d'un pèlerinage en Terre sainte.*

Les fabliaux ont été composés au XIII^e^ siècle. Ils sont en très grand nombre (le recueil en forme six volumes).

ANALYSE DU VILAIN MIRE (« *le paysan médecin* », *dont la donnée a été imitée par Molière dans* le Médecin malgré lui). — *La fille du roi a une arête de poisson dans le gosier. On cherche un médecin. La femme du vilain raconte aux messagers que son mari est un grand médecin ; mais il est maniaque et il faut le battre pour qu'il convienne de sa science. Bien roué de coups, le vilain se laisse amener à la cour. Il s'y montre si divertissant que, prise d'un fou rire, la princesse rejette son arête. La pièce continue par un autre tour du vilain.*

La littérature didactique, très abondante, comprend des œuvres à intentions scientifiques, composées au XIII^e^ siècle, telles que les *bestiaires* ou descriptions d'animaux, et des œuvres d'inspiration religieuse ou morale. Elles ont surtout un intérêt historique ; leur valeur littéraire est très médiocre.

LE ROMAN DE RENART. — Le *Roman de Renart* est, comme les fabliaux, un recueil de joyeuses histoires. *C'est l'épopée comique et réaliste de Renart le Malin*, de ses ennemis, plus puissants que lui, de ses victimes, les faibles et les sots. Comme les chansons de geste sont l'image héroïque du moyen âge, Renart et les fabliaux en sont l'image familière et pittoresque. *Il n'y a plus d'autre idéal que de faire ripaille et de s'enrichir.* Tous les moyens y sont bons d'ailleurs, même ceux qui peuvent mener à la potence, à condition qu'on évite la potence. C'est déjà la morale de l'expérience qui enseigne à se tirer de la vie du moins mal qu'il se peut, qui punit la maladresse plus que le vice, et la sottise plus que la méchanceté. Renart lui-même est châtié, traîne la patte ou jeûne quand il oublie les règles de la prudence et du bon sens. Ou plutôt *il n'y a pas, dans cette littérature, de morale ; il n'y a qu'un divertissement clairvoyant.* Dans un monde que gouvernent la violence et la ruse, dur aux faibles et aux scrupuleux, il ne reste, quand on n'est pas d'humeur pieuse, qu'à se divertir de la tragi-comédie. Les bons tours sont bien souvent des tours sanglants ; et c'est de la vie qu'il s'agit pour Tiercelin le corbeau ou Noire la poule.

Mais un tour est un tour ; un « gab » a son prix. Les auteurs et les lecteurs de Renart pensent qu'il vaut mieux en rire que de sermonner.

LES FABLIAUX. — *Les fabliaux sont animés du même esprit.* Ils mettent seulement en scène les hommes sous leur figure d'homme. Ils y sont, comme Renart, Isengrin ou Chantecler, subtils, sots ou vaniteux. Les femmes y triomphent, à l'ordinaire, parce qu'elles ont la malice. Dans le *Lai d'Aristote*, Aristote vient pour prêcher la morale à la dame indienne aimée d'Alexandre. Mais bientôt, séduit lui-même, et stupide, il se laisse brider comme un âne et porte, à quatre pattes, la dame sur son dos. Les vilains mêmes y ont le beau rôle contre les bourgeois, les chevaliers et surtout les prêtres et les moines. C'est à qui se gaussera du bourgeois ventru et cupide, du chevalier vaniteux et inepte, du moine glouton et paillard. Non pas que ces contes soient l'œuvre de révoltés et d'incrédules ; ce sont des clercs même qui souvent les rédigent. Mais il faut rire d'abord, largement ; et l'on rit mieux des maris bernés, des puissants dupés et des vices des gens graves que des humbles misères d'un vilain. Les fabliaux sont des contes où il n'y a pas d'âpreté.

VII. — LE THÉATRE

Le théâtre des XII^e^ et XIII^e^ siècles a d'abord été la représentation dans les églises de scènes pieuses. La plus ancienne est le *Jeu Adam* (milieu du XII^e^ siècle, en dialecte anglo-normand). Le *Jeu de Saint-Nicolas* (fin du XII^e^ siècle) représente un miracle du saint. Le comique s'y mêle parfois à la gravité religieuse. La farce et la comédie se sont peut-être dégagées de ces éléments comiques. Il est plus probable qu'elles ont eu, dès le début, une existence séparée. Mais nos plus anciens textes comiques datent de la fin du XII^e^ siècle ; et il n'y a de véritables petites comédies qu'au XIII^e^ siècle. Les plus intéressantes sont : *le Jeu de la Feuillée*, composé par Adam de la Halle (1240 environ — 1287 environ).

La scène est sous une tonnelle de verdure, une feuillée. Adam, le poète, veut aller étudier à Paris, laissant là sa femme qui l'ennuie. Il lui faut de l'argent. Son père n'en a pas. Survient un moine qui prétend guérir la folie avec ses reliques. Le seul fou qui se présente bavarde à tort et à travers sur les choses et les gens d'Arras, etc...

Et le *Jeu de Robin et Marion*, du même auteur.

Marion garde les moutons. Survient un chevalier qui lui fait la cour et qu'elle repousse, car elle aime Robin. Mais il revient, et malgré Robin

et les bergers qui n'osent lui résister, il l'emporte sur son cheval. Grâce à son adresse, Marion s'échappe et les deux fiancés s'épousent.

Scènes champêtres, badinages, chansons, le *Jeu de Robin et Marion* est le premier de nos opéras-comiques.

VIII. — LES CHRONIQUEURS

Les premières chroniques sur l'histoire de France, gauches et sommaires, ne datent que du début du XIIIe siècle. A part les chroniques de Saint-Denis (qui vont de Philippe le Hardi à saint Louis), ces chroniques sont sans grand intérêt. Les seuls récits qui soient vivants sont ceux qui racontent les croisades et les seuls qui soient l'œuvre de vrais écrivains sont les œuvres de Villehardouin et de Joinville.

Villehardouin (vers 1152 — vers 1216) fit partie de la petite armée qui prit la mer à Venise, en 1201, sous prétexte de croisade et qui s'empara de Constantinople, en 1203 et 1204, fondant l'empire latin d'Orient. Il a raconté l'expédition.

Jean, seigneur de Joinville (1225-1317) se joignit à la Croisade de saint Louis en Égypte et fut fait prisonnier à Mansourah, avec lui, en 1250. Il a composé une *Vie de saint Louis.*

Deux parties : la première, la plus courte, sur les vertus morales de saint Louis; la deuxième, sur ses vertus guerrières, « ses grans chevaleries » (il y est d'ailleurs également question de ses vertus morales).

VILLEHARDOUIN. — Villehardouin n'est plus tout à fait un homme du moyen âge. Il reste encore fidèle à la conception de l'honneur féodal. Le pacte qui lie le vassal à son suzerain est irrévocable ; il l'oblige à la fidélité, au dévouement, à la mort. Mais *le lien qui unit le chrétien à son Dieu s'est relâché.* On part bien pour la croisade, pour chasser les infidèles, mais, chemin faisant, c'est à Constantinople qu'on fait la guerre. Il y avait peut-être de bonnes raisons ; il n'est pas sûr que les chefs n'aient pas été contraints d'attaquer des chrétiens et non pas des musulmans ; ils ont peut-être cru qu'ils trouveraient à Constantinople des ressources pour guerroyer en Palestine ou en Égypte. Mais il est assuré que Villehardouin et tous les autres se sont soûlés de conquêtes et émerveillés de prodigieux pillages. Il est certain aussi que Villehardouin témoigne non d'une ardeur mystique, mais de l'esprit avisé et subtil d'un politique fort réaliste qui calcule les profits et démêle ou ourdit les intrigues. *Le mérite de son livre est un mérite d'intelligence.* Il s'y joint d'ailleurs une sorte de poésie latente, celle de l'aventure. Il y a, par moments, comme une griserie de l'in-

connu, des navigations lointaines, des vastes chevauchées, et l'éblouissement des splendeurs que l'Orient a révélées (B. II, p. 8). Une sorte de romanesque involontaire élargit les narrations.

JOINVILLE. — *Joinville est un incomparable narrateur, parce qu'il a la naïveté et la candeur, au sens ancien de ces mots : le naturel et la sincérité.* Il ne calcule pas ses propos et ne mesure pas, comme Villehardouin, la vérité ; il se raconte et il raconte saint Louis tels qu'ils furent. Et il a été, à l'occasion, non pas un héros et un saint, mais un pauvre homme qui tremble de peur et qui aimerait mieux pécher mortellement trente fois que d'être lépreux. Brave d'ailleurs, énergique et généreux. Si saint Louis l'aime, c'est parce qu'il est capable d'abandonner, à vingt-trois ans, sa jeune épouse et son enfant qui vient de naître pour se croiser. Il sait se résigner aux dures misères de sa captivité plutôt que de payer sa liberté d'une capitulation déshonorante. Il a vraiment voulu « ouvrer pour Dieu ». *Il est, par surcroît,* « *courtois* » *et* « *prud'homme* » ; courtois parce que tous les plaisirs ne lui sont pas bons, qu'il y veut, avec de la décence, une certaine magnificence élégante et qu'il conte comme s'il parlait dans « les chambres des dames » ; prud'homme parce que, en face de saint Louis ascétique et mystique et qui voudrait l'entraîner dans son rêve de perfection surhumaine, il parle le langage du bon sens et de la mesure. Tout en songeant au ciel, il ne lui déplaît pas de toucher terre ; et quand saint Louis part pour la croisade de Tunis où il trouva la mort, il pense que c'est folie, et il reste.

Joinville et saint Louis, ainsi « pourtraicts » face à face, avec une vie si juste, c'est le grand charme de ce récit (B. II, p. 9). Mais il y a aussi la vie des choses. *Joinville a une vive imagination.* Il est homme qui s'émerveille et qui prend plaisir, tout en racontant, à revivre ses émerveillements. Il n'est pas assurément poète, ni romantique ; pas de nostalgies inquiètes, pas d'exotisme. Aux pires moments il garde une sorte de confiance dans la vie. Mais il aime les beaux spectacles ; il les revoit avec une mémoire nette et fraîche. Et il a le don de sympathie. Quand il conte des départs, des angoisses, une mort, il trouve le mot ou la phrase qui témoignent le regret, la pitié, le deuil. *Il y a dans tout le récit une âme*, l'une des plus humaines et des plus charmantes qui aient été.

DEUXIÈME PARTIE

LES XIVe ET XVe SIÈCLES

Le *grand fait qui domine l'histoire des XIVe et XVe siècles, c'est la guerre de Cent ans* (1337-1453), *c'est-à-dire plus d'un siècle d'atroces misères qui furent à la fois la cause et la conséquence de misères morales*. On est, aux XIIe et XIIIe siècles, violent, ignorant, cupide ; mais il y a du moins, pour soutenir cette société féodale, un idéal d'honneur et de piété. Aux XIVe et XVe siècles l'honneur et la bravoure deviennent, dans la littérature comme dans la vie, une parade et un thème littéraire. Plus que jamais il faut des prouesses, mais qui ne sont que beaux tournois, belles chevauchées et qui masquent mal les coupe-gorge, rançonnements et pilleries. La foi demeure, en ce sens que nul ne doute du dogme chrétien et des commandements de l'Église ; mais on perd le respect des ministres de Dieu. Comme les barons ou comtes laïques, certains évêques sont féroces et avares, et assez souvent les prêtres et les moines les imitent. *Ainsi, peu à peu, disparaissent les genres où s'était reflété l'idéal chevaleresque ou même l'idéal de jovialité populaire :* la chanson de geste, le roman courtois, le fabliau.

Comme l'inspiration manque, *on veut, de plus en plus, faire preuve d'adresse*. La littérature devient l'œuvre d'écrivains qui ne se soucient plus ni d'émouvoir, ni de divertir, ni de parler clair, mais seulement de prouver qu'ils sont rompus aux tours de leur métier. *On complique, on multiplie ces genres à formes fixes* où il faut, en strophes réglées, répéter les mêmes rimes suivant un ordre méticuleux ; on crée, par exemple, la ballade équivoque et rétrograde où la dernière syllabe d'un vers donne le premier mot du vers suivant. Tout devient allégorie ; les sentiments les plus simples ne peuvent plus s'exprimer que sous la forme d'une *Épinette amoureuse* ou d'un *Songe du verger*. Les sentiments simples disparaissent d'ailleurs. Une conversation amoureuse, la cour que l'on fait à une dame doivent se dérouler selon des règles aussi minutieuses que la versification d'une ballade équivoque et rétrograde. Tout cet

amour « courtois » devient une simple casuistique où il faut faire preuve non pas de sincérité et d'émotion, mais d'adresse, d'esprit. *Il n'y a plus même de vérité ; il ne reste que des jongleries de mots.*

Pourtant, la disparition de l'idéal mystique et du sentiment vrai, la dureté même des temps développent quelques-unes des tendances qui formeront plus tard une part de l'esprit moderne. *La littérature*, au lieu d'être une exaltation de l'âme ou un jeu de l'imagination, *deviendra pratique et réaliste*. Écrire l'histoire, comme le dit Froissart, ne sera plus « chroniquer », mais donner des événements un récit qui par sa vérité soit instructif. Les conteurs refléteront de plus en plus fidèlement tout ce qu'il y a de dur et de médiocre dans la vie, parce que c'est ainsi que va la vie. Le théâtre commencera à devenir du théâtre, c'est-à-dire qu'on ne se fiera plus seulement à l'enthousiasme et à la piété des spectateurs pour transfigurer ses ébauches. Il lui faudra ressembler plus exactement à la vie ; il sera, fort souvent, tout plein d'une réalité violente et crue. La littérature ne sera plus au-dessus de la vie ou hors la vie ; elle s'efforcera parfois d'être une image et une explication de la vie.

Vie misérable et souvent comme désespérée. Mais de cette désespérance même, au milieu de la faillite des anciennes confiances, *un sentiment nouveau va naître : le sentiment national.* Tous ceux qui souffrent sont ceux de France. Leurs bourreaux, des grands seigneurs, des étrangers, sont les ennemis de la France et du roi qui est le chef et le symbole de la France.

I. — LA POÉSIE. — VILLON. LES GRANDS RHÉTORIQUEURS

Les principaux poèmes des XIV^e^ et XV^e^ siècles sont les *Cent ballades* (1388), où est discutée la question « courtoise » : qui vaut le mieux en amour, loyauté ou fausseté ? les œuvres d'Eustache Deschamps (1345-1406 environ), surtout son *Miroir de mariage ;* celles de Christine de Pisan, fille d'un médecin italien, mariée à un Français (1364-1430 environ) ; celles d'Alain Chartier (1385 — vers 1435), surtout son *Quadriloge invectif* (1422) ; celles de Charles d'Orléans, fils de Louis d'Orléans, le frère de Charles VI (1394-1465).

Eustache Deschamps et Alain Chartier ont écrit des poèmes conformes aux conventions du temps. Mais ils sont aussi des mécontents et ils ont traduit avec pittoresque et parfois avec

éloquence les misères du siècle. Deschamps est un bourgeois qui semble assez bien renté, mais il ne l'est pas assez à son gré ; et il grogne contre les femmes, les enfants, la jeunesse ; plus généreusement il a la haine des gens de noblesse et des gens de finance qui pillent et grugent le pauvre peuple ; il n'espère qu'en Charles V qui saura défendre ses sujets. Alain Chartier dans son *Quadriloge* oppose le chevalier et le peuple que, devant France, le clergé jugera. Et le clergé décide que le chevalier paresseux, égoïste, indiscipliné ou lâche est celui qui a ruiné la France.

Christine de Pisan a rimé avec application des poèmes ingénieux sur les thèmes traditionnels. Mais elle a mis de la sincérité et de l'éloquence à plaider la cause des femmes contre le *Roman de la Rose*, contre Deschamps, les fabliaux et la tradition qui faisaient d'elles le piège malicieux et méprisable des hommes.

Charles d'Orléans n'est poète ni par la passion, ni même par l'imagination. C'est un grand seigneur qui vit mollement et gaiement dans sa cour de Blois. Et, parmi les fêtes et joyeux devis, il se livre au jeu de poésie. Seulement, au lieu d'une science pédante, il y apporte une grâce élégante, un sentiment délicat du rythme, du mot à la fois harmonieux et juste. Il a ainsi tourné des rondeaux qui ont gardé jusqu'à nous leur fraîcheur.

VILLON. — François de Montcorbier ou des Loges, qui prit, pour lui faire honneur, le nom de son protecteur, le chapelain Guillaume de Villon, est né à Paris en 1431 ou 1432. Il fut d'abord « écolier » ou étudiant et fut reçu licencié et maître ès arts. Mais il aimait le plaisir plus que l'école, et, pour payer ses plaisirs, il vola, en 1456, cinq cents écus d'or au collège de Navarre. En 1455 il avait déjà tué un prêtre dans une rixe. Par prudence il quitta Paris et erra en province pendant six ans. Entre temps il fut reçu à la cour de Blois, chez Charles d'Orléans. Puis on le retrouve enfermé par l'évêque Thibaut d'Aussigny dans la prison de Meung-sur-Loire. Il en fut délivré par le passage de Louis XI, qui libéra tous les prisonniers. Aux portes de Paris, se sentant malade et désespéré, il écrivit son *Grand Testament* (1462).

Cent soixante-treize huitains où le poète a enchâssé des ballades antérieurement composées. Il évoque sa jeunesse folle, la mort inévitable (*Ballade des dames du temps jadis :* Mais où sont les neiges d'antan). *Puis il fait son testament dont les legs sont souvent ironiques et souvent d'ailleurs fort obscurs par leurs allusions contemporaines.*

Rentré à Paris, il est détenu au Châtelet pour une affaire de vol, obtient sa grâce, est impliqué à nouveau dans une rixe et condamné à la potence : le jugement est cassé, mais il est banni de Paris pour dix ans. On perd ensuite tout à fait sa trace.

Lire : *P. Champion*, François Villon, sa vie et son temps (1914).

L'artifice dans la poésie de Villon. — La structure des poèmes de Villon est celle des œuvres du XV^e^ siècle (lais, rondeaux, ballades). *Il est, comme ses contemporains, un poète expert dans les artifices de la poésie courtoise ;* il commente des thèmes allégoriques : « Je meurs de soif auprès de la fontaine » ; il abuse parfois de l'érudition scolastique qu'il a gagnée, entre deux ripailles, à la faculté des arts. Il ne se soucie guère d'ordonner ; la composition de son Grand Testament est fort confuse ; il y intercale même, à l'aventure, des pièces fort étrangères à son sujet.

Le réalisme de Villon. — Mais il est tout autre chose qu'un assembleur de rimes ingénieuses et de propos galants. Il n'a pas fait, comme les autres, la chasse aux bénéfices et aux pensions dans la cour élégante de quelque grand seigneur ; il a vécu de la vie la plus débridée et aussi la plus âpre et la plus sombre. Ses compagnons ont été de joyeux écoliers pour qui « il n'est trésor que de vivre à son aise », mais aussi de mauvais garçons qui tirent le couteau et qui finissent au gibet, de filles folles de leur corps, rapaces et traîtresses. *Et c'est ainsi toute une truanderie que Villon évoque avec un pittoresque brutal, goguenard et pathétique.* C'est même, si l'on peut dire, toute la basse réalité de son âme. Sur le point d'être pendu, il ne déguise pas les erreurs de sa jeunesse folle, la frénésie de ses appétits et ces plaisirs qu'il a voulu vivre avec une impatience aveugle *Poésie de bas-fonds qui a l'attrait d'une sincérité douloureuse* et qui en a d'autres, par surcroît.

Le lyrisme de Villon. — C'est d'abord que la réalité n'est pas là pour elle-même. Truands, ribaudes et le gibet ne défilent pas pour nous divertir. *Ils donnent la grande et dure leçon de la justice humaine et de la justice divine.* C'est à cause de ces malandrins et de ces filles que Villon, à trente ans, n'est plus qu'un homme perdu ; c'est à cause d'eux qu'il touche à la mort, la mort qui

> fait frémir, pâlir,
> Le nez courber, les veines tendre,
> Le col enfler, la chair mollir,
> Joinctes (jointures) et nerfs croître et étendre ;

c'est pour eux qu'il pendra parmi les charognes de Montfaucon :

> La pluie nous a debués et lavés
> Et le soleil desséchés et noircis ;
> Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés (creusés)
> Et arraché la barbe et les sourcils.

Ripailles, amours, chansons s'en vont où vont les dames du temps jadis, dans la hideur de la mort. Et il ne reste plus qu'à se repentir, humblement (B. I, p. 13).

Ainsi *toute la poésie de Villon*, en même temps qu'une évocation pittoresque, *est un drame intérieur :* tantôt allègre, soulevée par cette humeur ardente qui jette Villon vers le plaisir et la joie de vivre, tantôt poignante et comme hallucinée devant le destin et le châtiment. Il y avait eu, dans les chansons de geste, un souffle puissant de vie collective ; mais, *pour la première fois, on trouve, dans la poésie de Villon, la vie d'une âme.*

LES GRANDS RHÉTORIQUEURS. — Nul ne devait d'ailleurs imiter cet enfant perdu. La poésie s'enfonce, au contraire, de plus en plus profondément, dans les sottises et les tours de force. Le fond des œuvres de ceux qu'on a appelés les grands rhétoriqueurs, poètes de la fin du XV^e^ siècle (Jean Molinet, Georges Chastellain, Olivier de la Marche, etc...) est fait de banalités morales et d'allégories lourdement prolongées. La forme est un puéril jeu d'adresse où sombre, avec le bon sens, le sens tout court. On invente la rime batelée, les doubles virelais et répons, la ballade baladant et la ballade fratrisée, le riqueraque et la baguenaude, etc... Leur seule excuse est qu'ils ont été fort admirés et que leur prestige a servi la cause des lettres.

II. — LE THÉATRE

Le genre dramatique le plus répandu au XV^e^ siècle reste celui des *Miracles* (nous avons, par exemple, quarante *Miracles de Notre-Dame*). Les *Mystères*, qui sont des actions dramatiques beaucoup plus développées et qui mettent en scène la vie du Christ, sont sortis des scènes liturgiques, des pantomimes pieuses très en faveur au XIII^e^ siècle. Ces mystères sont représentés par des sortes d'associations, des *Confréries de la Passion* (la plus ancienne apparaît à Nantes en 1371, à Paris en 1380). Le théâtre est dressé sur une place publique, généralement devant une église. Il représente, sommairement, les lieux succes-

sifs où l'action se déroule, les *mansions* (le Ciel, les Limbes, l'Enfer, Nazareth, le Temple, Jérusalem, etc.). Il y eut jusqu'à quarante-trois mansions (dont certaines interchangeables), sur une estrade qui avait jusqu'à soixante ou cent mètres de longueur ; elles étaient parfois disposées sur trois étages. Les acteurs se transportaient d'une mansion à une autre.

Nous possédons un certain nombre de mystères de la fin du XIV^e^ siècle. Mais ils se multiplient surtout au XV^e^. Le plus célèbre a été la Passion d'Arnoul Greban, organiste de Notre-Dame (1450 ou 1451), remaniée par Jehan Michel, médecin angevin, en 1486.

1^re^ *journée : Prologue, sermon sur la création. Au Ciel, dans une sorte de procès, la Rédemption de l'humanité coupable est décidée. Annonciation. Naissance du Messie, adoration des bergers, etc...* 2^e^ *journée : De la prédication de saint Jean-Baptiste à la Passion.* 3^e^ *journée : La Passion.* 4^e^ *journée : Résurrection. Ascension.*

Les origines du théâtre comique sont obscures, les textes mêmes du XIV^e^ et du XV^e^ siècle sont rares ; et c'est surtout au XVI^e^ siècle qu'on trouve des *farces*, des *moralités* (pièces à personnages allégoriques), des *soties* (pièces politiques d'actualité). Elles étaient jouées elles aussi par des confréries. Les plus connues sont celles des *clercs de la Basoche*, qui datent du XIV^e^ siècle, et celles des *Enfants sans-souci*. Les chefs-d'œuvre sont la *Farce de Pathelin* (1464), celle du *Cuvier* (B. I. p. 18), le monologue du *Franc-archer de Bagnolet*.

ANALYSE DE LA FARCE DE PATHELIN. — *Dans une première partie, l'avocat besogneux Pathelin subtilise au drapier Guillaume une pièce de drap. Dans la deuxième, le berger Agnelet est accusé par son maître, le drapier Guillaume, de lui avoir volé plusieurs moutons. Il consulte Pathelin, qui lui conseille de faire l'idiot et de ne répondre aux questions que par* bée. *Le procès se plaide. Guillaume, stupéfait de reconnaître en Pathelin le voleur de son drap, s'embrouille dans le drap et les moutons. Agnelet est acquitté. Mais quand Pathelin lui demande ses honoraires, pour tout paiement il continue à bêler.*

ANALYSE DU FRANC-ARCHER. — *Le franc-archer a commencé par vanter son courage, puis sa prudence. Mais il aperçoit un épouvantail à moineaux. Terrifié, il demande merci. Le vent renverse l'épouvantail. Rassuré, le franc-archer reprend ses bravades.*

Lire : *Petit de Julleville*, la Comédie et les mœurs en France au moyen âge (1886).

LES MYSTÈRES. — Les mystères ont tenu une place très importante dans la vie du moyen âge. *C'était un immense et solennel spectacle* où jouaient parfois plus de deux cents acteurs, sur une vaste estrade, dans le décor compliqué des mansions. Chacun tenait à honneur d'y faire son rôle : des ouvriers, des

bourgeois, des chevaliers, même des prêtres. Une foule immense se pressait pour les contempler. Elle frémissait d'émotion pieuse, elle pleurait avec la Vierge, elle souffrait avec le Sauveur ; et elle se détendait aux scènes joyeuses qui mêlaient des farces de valets et des tribulations de démons au pathétique de la vie du Christ. Pendant plusieurs journées, huit parfois, les trente mille ou les soixante mille vers du mystère se déroulaient. La religion se levait ainsi, toute vivante et pittoresque, hors des sèches leçons du catéchisme et de l'aridité des dogmes, pour se mêler à la vie. Elle se fait pathétique et populaire. Elle emplit les âmes des mêmes images que les sculptures et les verrières des cathédrales. *Les mystères font partie de cette floraison de visions pieuses où le XIV^e et le XV^e siècles se sont consolés des cruautés de la vie réelle.*

Valeur littéraire. — Mais toute cette foi vibrante n'a pas suffi à donner aux mystères un véritable intérêt dramatique et littéraire. *Les auteurs eux-mêmes ne se soucient guère de littérature.* Ces notaires ou ces prêtres ne sont que des ouvriers de l'œuvre, comme les charpentiers ou les peintres ; ils ne sont pas autrement payés et n'y mettent pas plus de vanité. Par surcroît, la foule qu'ils veulent émouvoir ne demande pas autre chose que les émotions faciles et toujours attendues ; il lui suffit de voir le Christ enfant pour s'attendrir, le Christ en croix pour frémir d'angoisse ; peu lui importent les mérites du style ou la nouveauté de l'invention. *Il y a parfois*, dans ces vastes déroulements de vers, *de beaux passages*. Arnoul Greban, par exemple, a prêté à la Vierge des accents de douleur profondément humains et poignants (B. I, p. 14). Mais, à côté de l'œuvre de Greban, *la plupart des mystères ne sont, pour un lecteur moderne, que des litanies monotones.* Ils sont morts avec l'âme des foules qui les applaudissaient.

MORALITÉS, FARCES ET SOTIES. — Ces pièces ont gardé plus d'intérêt. Les moralités et soties sont gâtées, comme toute la littérature du temps, par l'abus des allégories. Mais elles ont de l'agrément ; la satire politique ou sociale y est parfois fort audacieuse (François I^er d'ailleurs y coupa court en interdisant les représentations). Surtout *les farces peignent avec esprit un petit monde bien vivant* de bourgeois, de paysans, de curés, de filous subtils et de dupes cocasses. Elles s'amusent de la malice des femmes et de leur déraison. Elles ont la bonne

humeur de ces Basochiens ou de ces Enfants sans-souci qui n'ont cure de rien, sinon de rire. Leur tradition passera dans la farce de Molière. Elle est une forme de l'esprit français.

III. — LES CONTEURS

Les principaux conteurs sont Antoine de la Sale, qui a composé le *Petit Jehan de Saintré* (vers 1456), et les auteurs inconnus des *Quinze joies de mariage* et des *Cent nouvelles nouvelles* (1462). (On a prétendu, sans preuves décisives, que ces nouvelles étaient également d'Antoine de la Sale.)

Rien n'apparaît plus, dans les joyeux devis de ces conteurs, de l'esprit des romans courtois. Il y a sans doute, dans la première partie du *Petit Jehan de Saintré*, une grâce aimable et une étude d'âmes délicate. La dame des Belles-Cousines se divertit tendrement à faire de son page, le petit Jehan, un chevalier accompli. Et le timide Jehan, rougissant et ravi, devient un jour le plus courtois et le plus vaillant des chevaliers. Mais ce n'est pas lui qui garde le cœur de la dame. C'est Damp Abbé, gros, goinfre et sot, mais qui est riche et qui assomme Jehan à coups de poing. *L'idéal chevaleresque ne pèse plus rien devant le rustre bien renté et bien musclé.* Les *Quinze joies de mariage* ne sont que les mille misères d'un mari berné, grugé, trompé par femme, belle-mère, chambrières et commères, et qui se tient pour content d'être dupé et martyrisé. C'est une satire alerte et copieuse de la vie et qui serait amère si l'auteur ne croyait pas qu'il est un remède aisé : vivre à l'écart des femmes et de leur malice. Les *Cent nouvelles nouvelles* sont ou essaient d'être une imitation du *Décaméron* de Boccace ; mais ce n'est que le divertissement d'histoires fort scabreuses où évoluent de gaies luronnes, des maris niais, des moines avides, aventures contées d'ailleurs dans un style alerte et pittoresque.

IV. — LES CHRONIQUEURS

Jean Froissart est né à Valenciennes vers 1337. Il visita une partie de l'Angleterre, de l'Écosse, de l'Italie, puis se retira à Valenciennes où il publia, vers 1370, le premier livre de ses *Chroniques*. Vers 1380 il parcourut à nouveau la Flandre, la France, l'Angleterre. Entre temps il continuait la rédaction de ses quatre livres de *Chroniques*, qui racontent les événements de 1325 environ à 1400. Il mourut vers 1410.

(Des rédactions différentes du livre Ier montrent que Froissart, après avoir eu des sympathies pour l'Angleterre, est devenu favorable à la cause française.)

Philippe de Comines est né en 1446. Il fut le principal conseiller de Louis XI, tomba en disgrâce après sa mort, puis, rentré en faveur, il accompagna Charles VIII en Italie. Il mourut sans doute en 1511. Les *Mémoires*, divisés en huit livres, racontent le règne de Louis XI et l'expédition de Charles VIII en Italie. Ils parurent en 1524.

Lire : *Mary Darmesteter*, Froissart (1894).

FROISSART. — L'intérêt historique des Chroniques. — Il est considérable. Froissart a voulu être autre chose qu'un conteur assemblant de beaux récits. *Il veut en narrant les événements les expliquer.* Et c'est pour les connaître et les comprendre exactement qu'il a tant voyagé. *Il visite et il interroge.* Son histoire, c'est l'histoire guerrière et diplomatique narrée par les acteurs eux-mêmes. Et tous s'empressent à se raconter, invitent Froissart et l'accueillent magnifiquement. A causer ainsi, l'on peut se tromper et tromper ; et Froissart nous a donné des événements une image parfois suspecte ou mensongère. Mais il avait un esprit avisé, une curiosité ingénieuse et patiente. Surtout il n'a pas menti et on ne lui a pas menti parce qu'il a jugé, comme ceux dont il parlait, que tout ce qu'il contait était fort glorieux.

La société chevaleresque d'après Froissart. — C'était bien, en effet, des prouesses chevaleresques, de grands coups d'épée, d'aventureuses randonnées, des assauts forcenés et des fêtes et tournois somptueux. Mais c'était aussi, sans que Froissart y vît malice, et sans que les héros en eussent le moindre scrupule, un merveilleux assemblage de massacres, pillages, fourberies. Peu importait. Être un preux, c'était avoir de beaux chevaux, un beau palais, une solide troupe de soudards, et jeter bas ses adversaires par la force ou par l'intrigue. *La chevalerie, ce sont des cavalcades et des décors, un code de belles manières et non de bonne morale.* Gaston Phébus, assassin de son fils et dix fois traître, est le modèle des chevaliers, parce que sa cour est le modèle des grandes cours seigneuriales. Froissart en tient pour les pillards et méprise les bourgeois et le peuple, éternels pillés.

Du moins il nous a donné de cette chevalerie somptueuse et féroce une image pittoresque. Si les âmes n'y vivent guère, c'est que ces gens n'avaient pas d'âme. Mais il y a tous les

remuements, tous les tumultes, toutes les réjouissances, toute la vie tourmentée de soixante-quinze ans de guerre et d'aventures.

Un siècle plus tard, quand écrit Comines, cette chevalerie agonise.

COMINES. — *Les dédains de Comines.* — *Comines sait ce que c'est que chevalerie.* Avant de passer au service du roi de France, il a vécu à la cour des ducs de Bourgogne. Il y a vu le faste et la prouesse avec l'incurie et la sottise, et il a vu le roi de France mener une vie étroite et obscure (B. II, p. 12). Mais c'est Louis XI pourtant qui, sans coup férir ou, presque, contre son orgueilleux adversaire, gagne les villes et les provinces. Comines a suivi les chevaliers à la bataille et il a constaté que ce sont ces preux qui, par leur jactance indisciplinée, perdent les batailles. Bien qu'il soit un homme pieux, et sans doute honnête, il n'a d'ailleurs pas plus confiance dans la morale que dans la prouesse. *Piété et Justice ne font pas la bonne politique et Comines veut enseigner la politique.*

La politique de Comines. — *La bonne politique est faite de perspicacité et de patience.* Celui qui gagne au jeu des empires, c'est celui qui connaît les forces et les faiblesses de son adversaire, et qui déjoue les unes en exploitant les autres ; c'est celui que n'aveuglent point le profit immédiat et la passion, qui sait user les obstacles et accroître lentement ses chances jusqu'au jour où surgit la chance favorable. Le grand roi, c'est ainsi Louis XI, puisque c'est Louis XI qui triomphe. Il n'aime pas la guerre, pas plus que Comines ; il ne se plaît ni aux carrousels ni aux galanteries. Mais ce roi-là a sauvé la France de l'anarchie et de la misère ; d'une terre ravagée, il a fait une nation puissante. Et Comines confond le roi et la nation. Ses *Mémoires* marquent vraiment la fin du moyen âge, le commencement de la raison et de la foi monarchique de l'âge classique.

LE XVI^e SIÈCLE

I. — LE PROLONGEMENT DU MOYEN AGE CLÉMENT MAROT. — LES CONTEURS

DANS *le premier quart du XVI^e siècle, on saisit déjà très nettement les premiers symptômes de la Réforme et de la Renaissance. Pourtant le moyen âge se prolonge encore.* En philosophie, on continue dans les Universités, malgré les progrès de l'humanisme, à étudier, selon les méthodes scolastiques du moyen âge, dans les *Sommes* et les *Spicilèges*. Les Universités se fermeront même, et pour longtemps, à l'esprit nouveau, et la philosophie scolastique y sera enseignée jusqu'à la fin du XVII^e siècle et même au XVIII^e. En littérature, l'école des rhétoriqueurs (voir p. 25) a toujours d'illustres représentants. Guillaume Cretin, Pierre Gringoire (qui ne ressemble pas du tout au Gringoire de V. Hugo ou de Th. de Banville, et qui a fait jouer en 1511 le *Jeu du prince des sots*, apologie de Louis XII et satire du pape Jules II), Jean Marot (père de Clément, mort en 1526) sont des disciples des rhétoriqueurs. Jean Lemaire de Belges (1473 — vers 1525), rhétoriqueur lui aussi, est pourtant d'esprit plus curieux et plus cultivé.

Le moyen âge se prolonge même nettement dans l'œuvre de Clément Marot. Né en 1496 à Cahors, il fit d'abord des études qui l'ennuyèrent. Il fut nommé valet de chambre de Marguerite, sœur de François I^er, accompagna son mari en Italie et fut fait prisonnier à Pavie. Il fut souvent suspect et même emprisonné pour ses opinions religieuses et finit par se réfugier en Navarre et en Italie. Rentré à Paris et inquiété à nouveau, il se réfugia à Genève, puis en Italie, où il mourut en 1544. Il a publié ses vers à partir de 1515 (traduction des *Psaumes* en 1541).

Parmi les conteurs, il faut citer Marguerite de Navarre, sœur de François I^er (1492-1549), mariée en deuxièmes noces à Henri d'Albret, roi de Navarre, et Bonaventure des Périers (1510-1544), qui fut connu également par une œuvre allégorique : *Cymbalum mundi* (le Carillon du monde), où il attaquait violemment le christianisme.

CLÉMENT MAROT. — Le caractère de Marot. — Clément Marot n'a pas été tout à fait le gentil poète dont il a tracé

lui-même le portrait : jeunesse folle, semblable à l'arondelle (hirondelle) qui vole, passe-temps joyeux, promenades, livres, danses. *Il a eu aussi l'esprit curieux d'un humaniste ;* il a étudié le latin, qu'il n'avait fait qu'écorcher dans sa jeunesse. Surtout il a constamment mêlé aux folies et joyeux devis de graves pensées de religion. Sa traduction des *Psaumes*, qui fut illustre, n'a pas été le fruit d'une tardive conversion. Dès son passage à la cour de Marguerite de Navarre, il a pensé à la mort et au salut de son âme comme à ses divertissements de poète. *Et, somme toute, ce poète a souffert pour sa foi.*

L'art de Marot. — Nous avons tendance à l'oublier aujourd'hui, parce que nous ne relisons que ses poésies badines et qu'elles ne sont que d'aimables fantaisies. *La technique y est souvent encore celle des rhétoriqueurs.* Marot est élève de son père et de Jean Lemaire de Belges. Il aime comme eux les allégories ; il écrit le *Temple de Cupidon*, où il promène Beau-Parler et Bon-Rapport. Il s'applique à des rimes batelées ou équivoquées, ou même au calembour :

> Cognac s'en cogne en sa poitrine blême,
> Romorantin sa perte remémore...

Il est aussi, comme les rhétoriqueurs, poète de cour et grand complimenteur. Mais, heureusement, *il s'amuse à toutes choses* et les compliments, les sollicitations, les graves soucis prennent aisément sous sa plume l'allure d'aimables divertissements. Il est en prison ; il est ruiné, « dérobé » par un valet de Gascogne, ou simplement parce que l'argent est parti « comme il était venu ». Qu'importe ! Il vaut mieux en rire qu'en pleurer, ou du moins en sourire. Le roi, son ami Lyon Jamet, le trésorier Guillaume Prudhomme souriront aussi ; ils seront désarmés ; ils ouvriront la prison ou leur bourse (B. I, p. 20). Marot badine donc. Mais le badinage n'est jamais ni servile ni contraint. C'est par naturelle bonne humeur, par grâce de caractère que Marot s'émerveille de ce valet voleur, gourmand, ivrogne et assuré menteur,

> Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
> Sentant la hart de cent pas à la ronde,
> Au demeurant le meilleur fils du monde ;

ou de ces trois grands pendarts qui

> vinrent à l'étourdie
> En ce palais (lui) dire, en désarroi :
> Nous vous faisons prisonnier, par le Roi.

C'est par cet esprit alerte et ingénu que Marot a survécu et que son influence a été très grande sur le style des rondeaux, épîtres, épigrammes, contes en vers aux XVII^e et XVIII^e siècles.

LES CONTEURS. — Il y a beaucoup moins de grâce et de finesse dans les conteurs du XVI^e siècle. Ils prolongent tous la tradition des aventures facétieuses narrées par les fabliaux du moyen âge, plus ou moins renouvelées par l'imitation des conteurs italiens du XIV^e siècle (surtout Boccace, dont le *Décaméron* est traduit en 1485 et souvent réimprimé au XVI^e siècle). *Il s'agit simplement de faire rire, non d'instruire ni de faire œuvre d'art.* Le titre de *Nouvelles récréations et Joyeux devis* de Bonaventure des Périers, 1558 (l'ouvrage est peut-être l'œuvre de plusieurs auteurs), pourrait être celui de tous ces contes. Ils gardent d'ailleurs de l'intérêt, tantôt parce qu'ils sont divertissants, tantôt parce qu'on y trouve une peinture pittoresque des mœurs bourgeoises ou rustiques.

L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre est plus original. On y trouve des propos dont la jovialité étonne sous la plume de cette grave personne, et de grandes discussions galantes où survit l'idéal de l'amour courtois du moyen âge. (Voir p. 14.) Mais Marguerite de Navarre était la princesse la plus sage, la plus cultivée et l'âme la plus délicate. A lire Pétrarque et les humanistes, elle s'est forgé un idéal de l'amour où toute la noblesse de l'amour platonique a passé. *L'amour, c'est l'élan de l'âme vers un idéal de bonté et de beauté. Et cet idéal est vraiment pour elle une règle de vie, non un jeu d'esprit comme l'amour courtois.*

II. — LES TEMPS NOUVEAUX : LA RÉFORME. — L'HUMANISME. — LA RENAISSANCE: CARACTÈRES GÉNÉRAUX

La Réforme, l'humanisme, la Renaissance sont nés d'un même mouvement des esprits qui cherchent aux vices, ignorances et misères du passé, des remèdes.

Ce besoin de renouvellement est né du malaise même et des souffrances. Il s'est avivé par l'apparition et le développement de l'imprimerie qui diffuse les livres et la pensée. En 1470, une imprimerie est installée dans les bâtiments mêmes du collège de Sorbonne. Les *guerres d'Italie* font connaître la civilisation brillante des cours de Milan, Florence, Rome. Des professeurs italiens viennent enseigner en France. *L'influence du Hollandais*

Érasme (1467-1536 ; il écrit en latin), tout nourri de lettres anciennes et qui entretient une vaste correspondance, est également considérable. Si bien que, dès la fin du XV^e^ siècle et les premières années du XVI^e^, des professeurs français comme Guillaume Budé (1467-1540) trouvent dans les œuvres grecques ou latines la source de toute sagesse. *Ainsi se développe en France l'humanisme, c'est-à-dire une culture qui oppose à l'aridité obscure de la scolastique des études plus proches de la vie, plus humaines,* « disciplinæ humaniores ».

Ce mouvement est favorisé par l'autorité royale. François I^er^ veut que sa cour rivalise avec les cours d'Italie. Il institue, en 1530, les lecteurs royaux, origine du Collège de France, dont la réputation fut tout de suite considérable.

L'esprit qui anime toute cette génération est profondément différent de celui du moyen âge. Pour le moyen âge, toute pensée se ramène à la religion ; toute la religion est contenue dans un certain nombre de dogmes indiscutables, établis par les conciles et dont on n'a plus qu'à tirer à l'infini des conséquences subtiles. *Pour les humanistes, la pensée humaine peut se développer en dehors de la religion ;* la preuve en est que les plus beaux modèles de cette pensée sont dans les ouvrages des écrivains grecs et romains, qui étaient païens. On peut donc étudier l'homme, la pensée de l'homme, l'art créé par l'homme en dehors de toute idée religieuse. On peut même trouver dans cette étude, dans le culte de la pensée et de la beauté, une règle de vie. Par surcroît on s'aperçoit qu'ainsi livrée à elle-même, la pensée humaine a su non seulement créer de la beauté, mais atteindre d'admirables vérités ; on découvre notamment cette philosophie de Platon qui, loin de nous rejeter dans la vie grossière, nous entraîne dans le monde sublime des idées pures ; *le platonisme exerce une influence profonde dès la première moitié du XVI^e^ siècle.*

La curiosité d'esprit, loin d'être une tentation coupable, est donc une force créatrice. *Ainsi naît peu à peu cet esprit d'examen, ce goût de la recherche critique* qui va se substituer à l'esprit de soumission, au principe d'autorité et qui entraînera le mouvement religieux de la Réforme.

Le mot de Renaissance a été inconnu au XVI^e^ siècle. Il date du XIX^e^. *L'esprit de la Renaissance n'est qu'un développement de celui de l'humanisme.* On a voulu distinguer l'humanisme, qui serait surtout une imitation des formes de l'art antique, et la Renaissance, qui serait une adhésion aux idées philosophiques

et morales de l'antiquité ruinant peu à peu l'ancien idéal chrétien. La distinction est subtile ; il est seulement certain qu'on n'a vu et surtout accepté les conséquences de l'idéal antique que peu à peu et surtout à partir de 1550.

On peut distinguer trois périodes dans cet irrésistible mouvement qui va créer un monde nouveau. *De la fin du XV^e siècle à* 1534 environ, les humanistes et les réformateurs religieux confondent ou à peu près leurs aspirations. La plupart des lecteurs royaux, bon nombre de professeurs de l'Université sont favorables à une réforme religieuse. Dès 1517, avant Luther, ceux mêmes qui résisteront plus tard à l'hérésie dénoncent les vices de l'Église, le luxe et les débauches des prélats, l'ignorance du bas clergé et la corruption de ses mœurs, la barbarie d'une théologie qui a réduit toute la religion à des pratiques machinales et à des disputes de mots. D'autre part, les humanistes, comme G. Budé, bien qu'ils soient tout enivrés de culture antique et d'idéal platonicien, restent tout pénétrés d'esprit chrétien. *Il n'y a pas pour eux opposition entre ce monde de la pensée antique* qu'ils découvrent et *le monde de la piété chrétienne* où leur cœur reste attaché. La réforme religieuse qu'on demande est favorable, comme l'humanisme, à la liberté d'examen.

Mais des dissentiments s'accusent. A partir de 1534 (affaire des placards : un pamphlet violent contre la messe et le pape avait été placardé dans Paris et à Amboise sur la porte même de la chambre du roi), François I^er sévit avec énergie. Dès lors quelques humanistes évoluent, comme Étienne Dolet, vers le déisme ou l'athéisme ; d'autres passent au protestantisme. Mais la plupart hésitent, se rétractent et se prononcent contre l'hérésie.

A partir de 1547 *la rupture est complète* entre l'humanisme et la Réforme. Ce n'est pas seulement d'ailleurs parce qu'il y a les prisons et les bûchers. Les humanistes ont foi, invinciblement, dans la nature humaine qui a créé tant de belles œuvres. Le protestantisme de Calvin se fonde tout entier sur la corruption de cette nature, sur le néant de l'homme. Il est l'humiliation farouche de la pensée. Un abîme s'est creusé entre les deux doctrines.

III. — CALVIN

Jean Cauvin (en latin *Calvinus*, d'où Calvin) est né à Noyon en 1509. Il étudia à Paris et à Orléans. Il fit prononcer, dès 1533, par le

recteur de l'Université de Paris, un discours favorable aux idées de réforme religieuse. Le recteur et lui durent quitter Paris. Calvin voyagea et fut retenu à Genève par son ami Guillaume Farel pour enseigner la théologie. Exilé de Genève en 1538, il y rentra en 1541 et gouverna la ville en dictateur ; il fit brûler son ennemi Michel Servet. Il mourut en 1564. Il a écrit de nombreux ouvrages de théologie. Le plus important est l'*Institution de la religion chrétienne* (publiée en latin en 1536, et en français, par lui, en 1541).

La doctrine de Calvin. — *C'est d'abord une doctrine qui rejette tout l'appareil de la théologie scolastique.* Il ne doit pas y avoir d'intermédiaire entre le fidèle et Dieu. Dieu, ce sont les Écritures, que chacun doit lire librement. De tous les Pères de l'Église, un seul les a comprises, saint Paul. Et il ne faut pas lire les Écritures ni saint Paul avec l'esprit subtil d'un docteur. Il suffit de se mettre en leur présence de bonne foi, de tout son cœur.

Ils nous enseignent Dieu. Dieu c'est l'infini et nous le néant. Dieu sait tout, l'avenir comme le présent. Il sait si nous serons sauvés ou damnés ; s'il ne le savait pas, il n'aurait plus la science infinie, il ne serait plus Dieu. *Et si nous sommes prédestinés à la damnation, rien ne sert de supplier Dieu ;* ce serait croire que le néant peut contraindre l'infinie puissance, influer sur ses décisions. Qu'on n'allègue pas l'injustice de cette impitoyable doctrine. L'homme est corrompu tout entier, depuis le péché originel. Tout châtiment contre lui est juste et nécessaire. Et il ne reste à l'homme d'autre recours que de croire à Dieu, à sa parole divine, à sa justice. *Nul n'est certain de son salut ; mais il n'y a pas de salut hors de la foi.*

Influence de Calvin. — Cette sombre et farouche religion aurait pu conduire à un fatalisme découragé ou à une petite Église de quelques fanatiques. Mais Calvin avait pour lui la puissance de son caractère. Il a d'abord dominé Genève ; il l'a pliée à sa loi, il l'a surveillée dans ses mœurs, dans ses costumes, dans ses prières ; il en a fait la Rome du protestantisme. Par surcroît, c'était un grand écrivain. Apre et emporté, prodiguant l'ironie et même l'injure, il a mis dans un livre de théologie la clarté, la puissance, la vie. A une époque où on n'écrivait de théologie qu'en latin, il a voulu que son christianisme fût compris de tous, que sa logique fût une logique humaine. Ce fut là le secret de son influence.

IV. — RABELAIS

François Rabelais est né sans doute en 1494, près de Chinon. Il était le fils d'un avocat. On ne sait rien de sa jeunesse. En 1520 il est moine cordelier ; mais il est, par surcroît, un homme fort savant, en relation avec les humanistes et notamment Budé. Suspect aux cordeliers, Rabelais est autorisé à entrer chez les bénédictins, dans une abbaye du Poitou. Il quitte le Poitou en 1530, étudie la médecine à Montpellier, est nommé médecin de l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1532. C'est là qu'il publie, en 1532, les *Horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes.* Après un voyage à Rome, comme médecin de Jean du Bellay, il rentre à Lyon, publie, en 1534, *la Vie inestimable du grand Gargantua* (père de Pantagruel — l'ordre sera rétabli dans les éditions collectives postérieures). Il est quelque temps chanoine de Saint-Maur-des-Fossés, puis exerce, à partir de 1537, la médecine à Narbonne, Lyon, Montpellier. Nouveau voyage en Italie ; publication du troisième livre du *Pantagruel* en 1546 ; puis séjour à Metz comme médecin de la ville. Nouveau voyage à Rome. En 1551, Rabelais est curé de Saint-Christophe de Jambet (Sarthe) et de Meudon, mais il n'exerça pas ses fonctions. Il mourut en 1553. La première partie du quatrième livre du *Pantagruel* avait paru en 1548, le livre complet en 1552. Après sa mort, les seize premiers chapitres du cinquième livre paraissent en 1562, le livre complet en 1564. On a beaucoup discuté sur l'authenticité du livre. Il est probable qu'il a été composé sur des notes ou brouillons de Rabelais.

Analyse de l'œuvre. — *Livre I. Enfance de Gargantua. Son éducation par des pédants ridicules. Voyage à Paris, où Gargantua suspend les cloches de Notre-Dame au cou de sa jument. L'Université de Paris lui envoie, pour les réclamer, une députation grotesque. Nouvelle éducation de Gargantua, judicieuse cette fois. Guerre entre Grandgousier, père de Gargantua, et Pichrocole. Gargantua, aidé de Gymnaste, Eudémon et surtout de frère Jean des Entommeures, défait Pichrocole. En récompense, frère Jean reçoit l'abbaye de Thélème. — Livre II. Naissance de Pantagruel, fils de Gargantua. Pantagruel, en âge d'étudier, visite les Universités de France. Il rencontre le joyeux aventurier Panurge. Il défait les Dipsodes et les Géants. — Livre III. Panurge se demande s'il doit se marier. Il consulte diverses autorités, Pantagruel, la sibylle de Panzoust, le muet Nazdecabre, le poète Raminagrobis, etc... Ne recevant pas de réponses décisives, Panurge et Pantagruel s'embarquent pour consulter l'oracle de la Dive bouteille. — Livre IV. Embarquement. Voyage (épisode des moutons de Panurge). Arrivée à l'île des Chicanous (gens de Justice). Tempête. Relâche dans diverses îles, dont celle des Papefigues (protestants) et Papimanes (catholiques). — Livre V. Autres escales. L'Ile Sonnante (Rome), peuplée des cler-*

gaux, prestregaux, monagaux, etc... Les Chats fourrés (*satire des gens de justice*) ; *le royaume de l'Entéléchie* (*satire de la Sorbonne*) ; *et enfin l'oracle dont le conseil est :* Trinch, buvez.

Les éléments populaires dans l'œuvre de Rabelais. — Rabelais a voulu faire rire, et non pas seulement les doctes et les raffinés, mais tout le monde. Il ne lui a pas déplu, comme le dira plus tard La Bruyère, d'être le charme de la canaille. *Il a donc emprunté largement sinon à la canaille tout au moins à tout ce qui divertissait le peuple.* A des facéties populaires il prend l'idée de son œuvre, ici un nom, là un tour de style, ailleurs une aventure. *Surtout*, car ces emprunts sont peu nombreux, *ce que Rabelais emprunte à l'esprit populaire, c'est sa verve.* Elle n'est pas toujours ni délicate ni choisie ; il y a chez lui, avec le meilleur, le pire : le coq-à-l'âne, le calembour, l'ordure copieuse et joviale.

Le réalisme dans l'œuvre de Rabelais. — Mais si Rabelais aimait ainsi la jovialité, c'est qu'il aimait la vie. *Gargantua* et *Pantagruel* ne sont pas des contes colligés en chambre ; *ils sont tout pleins de la vie même de Rabelais et de la vie des contemporains.* La campagne contre Pichrocole se déroule dans le pays natal de Rabelais ; toute la région s'y retrouve avec les noms, dont certains subsistent ; elle est la transposition d'une querelle seigneuriale réelle. Les héros mènent la vie saine et active des gentilshommes campagnards de la Touraine. Et tous ces grands débats, toutes ces plaisantes harangues, tous ces moines, ces écoliers, ces théologiens, ces juristes, ces juges sont ceux que Rabelais a connus quand il était moine, étudiant, médecin, secrétaire, à travers sa vie errante, de couvent en faculté, et de France en Italie. Sans cesse, sous les calembredaines et les farces grasses, l'érudition contemporaine peut loger un livre, une anecdote, une polémique dont Rabelais a eu connaissance.

L'humanisme de Rabelais. — Il se trouve d'ailleurs que ce joyeux conteur a aimé les livres tout autant que la vie. La curiosité de Rabelais est insatiable. *Il ne lit pas tous les livres, mais il lit tous ceux qu'on connaissait de son temps ;* il est un habile juriste ; il a étudié toute sa vie la médecine avec zèle ; il est friand de récits de voyages ; la navigation de Pantagruel à la recherche de l'oracle de la dive bouteille est copiée plaisamment sur les voyages lointains de Jean Alfonse le Saintongeois et de

Jacques Cartier. Chez les anciens, Rabelais lit Platon, Lucien, Plutarque, les historiens, les commentateurs ; il les cite avec une complaisance qui serait pédante si elle n'était celle de tous les humanistes de son temps, et si la verve comique n'entraînait, avec le reste, Cornelius Agrippa ou Alexander ab Alexandro.

De tout cela Rabelais a fait une satire et une doctrine.

La satire chez Rabelais. — Elle cingle, au hasard d'un récit débridé, toutes sortes de choses et de gens que Rabelais n'aimait pas : les juges, qui ensevelissent la justice sous les chicanes et les procédures et qui tirent aux dés leurs sentences ; les conquérants et les batailleurs, qui ne savent pas qu'adresse, bon sens et justice valent mieux que violence aveugle et ruineuse ; les pédants, qui prennent les mots pour des idées et l'obscurité pour la science. *Il déteste surtout les moines et les théologiens*, les moines crasseux, ignares, engraissés dans la paresse et la ripaille ; les théologiens, Tubal Holopherne, Jobelin Bridé et les autres, têtus, féroces, enfoncés dans leurs verbiages et par qui la jeunesse des écoles mène une vie de misère et de « bêteries ».

La doctrine. — Contre eux Rabelais dresse une doctrine. Il n'est pas impossible qu'elle ait été délibérément hérétique. Dans ses deux premiers livres, Rabelais est plein d'égards pour les « évangéliques », ces premiers protestants qui n'étaient pas encore hérétiques. Quand il fallut choisir, après 1534, il ne fit pas profession d'hérésie. Il corrige ce qu'il avait publié ; il tire à la religion des révérences fort polies. Restent les symboles du livre dont beaucoup sont, d'ailleurs, fort obscurs. De pareils symboles étaient fort à la mode chez ceux qui voulaient se faire entendre sans trop risquer le bûcher. Ceux de Rabelais ressemblent étrangement, par exemple, à ceux du livre suspect de Bonaventure des Périers, le *Cymbalum mundi*. Mais on peut soutenir que le *Cymbalum* n'est pas un ouvrage impie. Certaines des impertinences apparentes de Rabelais se retrouvent chez des franciscains fort pieux. Il n'est pas prouvé que Rabelais ait voulu faire de son livre un manuel adroit d'incrédulité.

Quoi qu'il en soit, *Rabelais s'est fait une philosophie qui n'est pas une philosophie chrétienne*. Il l'a exposée plus particulièrement dans la description de son abbaye de Thélème (B. II, p. 13) et dans l'éducation de Gangantua. En abbaye de Thélème, il n'y a qu'une règle : « Fais ce que voudras, parce que gens libères, bien nés, bien instruits, conversants en compagnies

honnêtes, ont, par nature, un instinct et aiguillon qui toujours les pousse à faits vertueux et retire de vice, lequel ils nommaient honneur. » *La nature est bonne par conséquent.* Pour bien vivre il n'y a qu'à suivre l'exemple de frère Jean des Entommeures qui n'est ni un savant ni un ascète et qui se contente, par pente naturelle, d'être bien portant, franc et obligeant. *On peut d'ailleurs et même l'on doit, quand on n'est pas du vulgaire, s'efforcer d'être un savant.* Gargantua, fils de prince, apprend d'abord à nager, naviguer, courir, grimper, à développer toutes les énergies de son corps, mais il apprend aussi bien la langue grecque et la latine, et l'hébraïque, et la chaldaïque, et l'arabique. Ses promenades sont des leçons de choses sur l'histoire naturelle et la médecine. Il devient un « abîme de science ». Et les Thélémites ont d'autres passe-temps que ne rien faire et boire ; ils lisent, apprennent et conversent.

C'était une doctrine puissante. Tout n'y était pas nouveau. Bien des humanistes avaient protesté contre les grimoires de l'éducation scolastique. Tous les humanistes faisaient confiance à l'esprit humain. Mais ils étaient tous gens de cabinet et d'érudition. L'esprit humain, c'était surtout pour eux la raison. *Pour Rabelais, ce sont toutes les puissances de la vie, faite pour s'épanouir.*

La puissance de cette philosophie est comme multipliée par la puissance vivante de l'art de Rabelais.

L'art de Rabelais. — Il est la contradiction même de ce que sera l'art classique. Rabelais ne choisit pas. Tour à tour il parle en belles harangues cicéroniennes ou en proverbes et facéties populaires. Tantôt la phrase se balance en périodes cadencées ; tantôt, et le plus souvent, elle court comme à l'aventure, d'un mouvement si naturel qu'il n'est plus que l'expression même de la vie. Rabelais excelle notamment à rendre tout ce qui n'est ni l'ordre, ni la raison : les courses emportées, les querelles de langue et de poings, les grouillements et les batailles. Tandis que l'art classique cherche d'abord l'idée abstraite, puis l'illustre parcimonieusement d'une image ajustée à la mesure de l'idée, *c'est l'image qui jaillit d'abord dans l'art de Rabelais ; et toute image lui est bonne*, élégante ou grossière, pourvu qu'elle soit drue, colorée, parlante. Le nez d'un ivrogne est « tout étincelé de bubelettes, pullulant, purpuré, à pompettes, tout émaillé, tout boutonné et brodé de gueules (gueule, couleur rouge dans les armoiries) ». Enfin *Rabelais est un mer-*

TITRE d'une édition de François Villon, publiée à Paris vers 1503.

FRANÇOIS RABELAIS.
Peinture anonyme : musée de Versailles.

PIERRE DE RONSARD.
Gravure attribuée à Nicolas Denisot (Édition des *Amours*, 1552).

MICHEL DE MONTAIGNE.
Peinture de l'École française du XVI^e^ siècle.
Musée Condé, à Chantilly. — CL. GIRAUDON

veilleux inventeur de mots. Les vocables pittoresques et sonores sortent chez lui comme d'une source, roulent comme un torrent et parfois, pendant des pages, s'étalent à flots inépuisables, comme une mer. Ils viennent de partout, de la langue savante, du latin et du grec, du droit et de la médecine, de la langue populaire, des patois, de l'argot. L'œuvre de Rabelais est, avec celle de V. Hugo, le plus prodigieux orchestre de mots de notre littérature.

V. — LA NOUVELLE GÉNÉRATION D'HUMANISTES

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le goût des lettrés pour les littératures grecque et latine ne cesse de se développer. Désormais on semble perdre jusqu'au souvenir de la littérature du moyen âge ; ou l'on ne parle plus d'elle qu'avec mépris. *Des érudits étudient les textes antiques publiés et les manuscrits avec tant de zèle et d'intelligence qu'ils lèguent aux générations suivantes des éditions et des dictionnaires qui resteront pendant longtemps les meilleurs*. Les plus célèbres de ces érudits sont : HENRI ESTIENNE (1531-1598), auteur d'un admirable dictionnaire grec (1572), d'un pamphlet contre la société catholique : l'*Apologie pour Hérodote* (1566), d'un traité de *la Précellence du langage français* (1579) contre les admirateurs de la langue italienne. — AMYOT (1513-1593), qui a publié surtout une traduction des *Vies parallèles de Plutarque* (1559) et de ses *Œuvres morales* (1572). Amyot était un bon érudit qui a étudié le texte de son Plutarque dans les manuscrits, mais qui ne se souciait pas d'être rigoureusement exact dans sa traduction. Il a compris son Plutarque à sa guise, et du rhéteur un peu pédant il a fait le bon et naïf moraliste dont deux siècles et plus se sont enchantés ; cela surtout par la grâce d'un style nonchalant, fleuri et limpide. — ÉTIENNE PASQUIER (1529-1615), qui a composé *les Recherches de la France* (1560), sorte de recueil où sont réunies des études sur l'histoire de France, sur l'Université de Paris, sur la littérature française, animées d'une ardeur généreuse et conduites par un esprit solide et judicieux.

VI. — LA PLÉIADE. — RONSARD

Ronsard et ses amis n'ont pas été tout à fait les premiers à vouloir renouveler la poésie française. Plusieurs poètes avaient, avant eux, écrit des odes. Il y a notamment, avant la Pléiade, une renaissance

poétique à Lyon. Maurice Scève (vers 1510—vers 1564) et Louise Labé (vers 1525-1565) y publient des œuvres qui furent célèbres et qui sont tout à fait libérées des traditions du moyen âge. Scève imite surtout dans sa *Délie* (1544) les œuvres du poète italien Pétrarque ; mais sa poésie est encombrée de subtilités et d'obscurités ; il y a plus d'aisance et parfois une émotion harmonieuse et touchante dans certaines pièces de Louise Labé.

Ronsard est né en 1524 au château de la Possonnière, près de Vendôme. Devenu « demi-sourd », il se voua à l'étude des lettres. Sous la direction de l'humaniste Daurat, et en compagnie de du Bellay et de Baïf, il étudia, pendant cinq ans, le grec au collège de Coqueret. Son premier recueil d'*Odes* parut en 1550 : *Odes à Cassandre* (« Mignonne allons voir si la rose... [1553] ») ; *à la fontaine Bellerie* (dans le Vendômois) ; *de l'élection* [choix] *de son sépulcre.*

Puis les recueils se succédèrent : *Amours de Cassandre* (1552) ; *Hymnes* (1555) ; *Amours de Marie* (1555) ; *Élégies* (1578), dont l'Élégie *contre les bûcherons de la forêt de Gastine* [occupés à l'abattre (1584)] ; *Discours sur les misères de ce temps* (1562 à 1564). Ronsard fut tout de suite glorieux et protégé par Charles IX. A la mort de Charles IX, il se retira dans ses prieurés de Vendômois et de Touraine. Il mourut en 1585.

Lire : JUSSERAND, *Ronsard* (1913) ; — P. VILLEY, *Ronsard* (1914).

L'humanisme de Ronsard. — L'orgueilleux dessein de Ronsard a été de créer, le premier et presque à lui seul, la vraie poésie française. Tout ce qu'ont écrit les poètes du moyen âge, ou, avant lui, ceux du XVI^e^ siècle, n'est que sottises et platitudes. Seuls les Grecs, les Latins, et aussi les Italiens, ont eu commerce avec les Muses, et c'est eux qu'il faut égaler ou dépasser. Ronsard et ses amis, sous la direction de Daurat, pilleront donc les sacrés trésors du « temple delphique » et des temples latins. *Penser, s'émouvoir, écrire sera pour eux, et surtout pour Ronsard, penser et s'émouvoir à travers des souvenirs grecs et latins* ou des poètes italiens, rivaux des Latins. Des pièces, où s'évoquent, d'ailleurs avec grâce et sincérité, des paysages de France, (par exemple *l'Élection de son sépulcre*) seront ainsi comme entrelacées de réminiscences antiques et parfois bâties tout entières sur elles.

Toute cette érudition donne souvent à certaines œuvres de Ronsard, surtout à ses odes « pindariques », un caractère d'artifice. Mais quand il imite la « divine grâce » d'Horace, ou celle d'Anacréon, il retrouve son vrai génie. Et c'était, comme il le croyait fièrement, celui d'un souverain poète. Avec lui la poésie française sort vraiment des ténèbres de l'École ou des jeux

d'esprit pour gravir le Parnasse. *Elle devient capable, dans ces Odes ou dans ces Hymnes, de porter des pensées déroulées dans un rythme harmonieux, à travers des tableaux amples et vivants.* Ronsard crée vraiment la poésie lyrique moderne.

Le style est évidemment un style savant, et parfois trop savant. Le XVIIe siècle et le XVIIIe lui ont reproché d'avoir parlé grec et latin en français. En réalité les mots forgés sont chez lui très peu nombreux. On pourrait plutôt lui reprocher d'avoir parfois calqué gauchement ses constructions, comparaisons, images sur Pindare, Homère et d'autres. Mais ces défauts ne sont pas constants. *Ronsard a bien réellement enrichi et assoupli la langue.* Il a usé d'un vocabulaire abondant et expressif ; et la structure de sa période poétique est très souvent à la fois ample, souple et claire.

La poésie personnelle chez Ronsard. — Ces grands et nobles poèmes, odes pindariques ou hymnes (et le poème épique tout à fait manqué, *la Franciade*) ont eu, au XVIe siècle, un retentissement considérable. Ils ont fait de Ronsard le « poète divin » et exalté l'ambition de toute une génération. Nous sommes plus sensibles aujourd'hui à de moins sublimes desseins ; et nous goûtons surtout tout ce que Ronsard a mis de ses amours, de ses rêveries dans ses odes anacréontiques, ses sonnets, des pièces diverses. Non pas qu'il y laisse toujours parler son cœur. *S'il fait de ses vers des confidences, c'est d'abord, et copieusement, la confidence de ses lectures.* L'histoire de ses amours était, très souvent, écrite par avance non seulement chez Ovide ou chez Horace, mais chez toutes sortes de poètes italiens ou néo-latins qu'il pille sans vergogne, chez Pétrarque, l'Arioste, Jean Second, etc... Les paysages vendômois sont vus fréquemment à travers les jardins et vallons d'Horace ou Virgile. Mais tout de même Ronsard a vraiment aimé. Sa Cassandre, sa Marie, son Hélène ne sont pas des fantômes littéraires ; *on sent dans les vers qui les chantent une âme humaine et non pas l'adresse d'un érudit.* Et la forêt de Gastine (B. I, p. 25), la fontaine Bellerie, tout ce beau et tendre pays vendômois ont vraiment ravi ses yeux, enchanté ses loisirs et fait sourdre dans son cœur une source de poésie.

La conception de la vie chez Ronsard. — Si bien qu'il y a dans l'œuvre de Ronsard, et pour la première fois depuis Villon, l'âme d'un poète. *Ronsard* d'abord, comme Rabelais et

ainsi que la plupart des humanistes, *a aimé la vie profondément.* Comme il aime la beauté des femmes et le plaisir, *il aime aussi la beauté des choses avec une sorte de volupté païenne et sensuelle. Mais le plaisir et la vie passent ; la mort vient.* Que la mort nous enseigne à cueillir la joie et la beauté éphémères et non pas à gémir et à renoncer (B. I, p. 23). Elle est la mort tout de même, impitoyable ; l'âme du poète ne peut jamais se détacher d'elle tout à fait ; et cette grave et sombre pensée met invinciblement dans son allégresse de l'amertume et du sérieux (B. I, p. 24). La nature elle-même nous enseigne la fuite éternelle des apparences ; elle n'est pas une consolatrice ; elle n'est qu'un asile ; elle est, au fond, une grande force indifférente (B. I, p. 25).

Les Discours de Ronsard. — C'est ce fond de gravité méditative qui a permis à Ronsard d'écrire ses très nobles *Discours sur les misères de ce temps.* Ces misères, ce sont les guerres civiles où les protestants et les catholiques se massacrent impitoyablement, en massacrant ou ruinant des populations inoffensives. Ronsard est catholique, sincèrement ; il n'aime pas les calvinistes. Mais il croit et il dit, avec une ardeur généreuse, que ce ne sont pas les massacres et les bûchers qui tuent les idées. Ce sont donc les deux partis qu'il adjure. Et ses adjurations ont une force profonde ; une ample et vigoureuse éloquence y déroule des idées lucides, illuminées d'images. *C'est le premier et génial modèle de la poésie oratoire.*

LES POÈTES DE LA PLÉIADE

Les poètes groupés autour de Daurat, leur maître de grec, et de Ronsard avaient d'abord pris le nom de *Brigade.* Plus tard, un certain nombre d'entre eux formèrent la *Pléiade,* qui comprenait, avec Daurat et Ronsard, du Bellay, Baïf, Remi Belleau, Pontus de Thyard, Jodelle.

Joachim du Bellay (1522-1560) est né au château de la Turmelière, près du village de Liré, sur la rive gauche de la Loire. De très noble famille, il vécut pourtant pauvrement ; il était, de surcroît, maladif. L'événement important de sa vie est le séjour qu'il fit à Rome (1553-1557) comme secrétaire de son cousin le cardinal Jean du Bellay. Son premier ouvrage fut la *Défense et illustration de la langue française* (1549). Son premier recueil de vers, l'*Olive*, parut en 1549. Les *Regrets et les Antiquités de Rome* ont été publiés en 1558.

Antoine de Baïf (1532-1589) a publié des *Amours* (1552), des *Mimes, enseignements et proverbes* (1576 et 1581).

Remi Belleau (1528 ?-1577) a écrit une *Bergerie* (1572), des *Amours* (1576).

Lire : H. Chamard, *Joachim du Bellay* (1900).

Les œuvres des poètes de la Pléiade autres que Ronsard et du Bellay ont surtout aujourd'hui un intérêt historique. Ce sont des humanistes qui imitent abondamment Horace, Ovide, l'*Anthologie* grecque, et surtout des poètes italiens, Pétrarque, Pontano, etc... On trouve sans doute chez Baïf, Remi Belleau, un sens juste parfois de la poésie familière et rustique. (On a retenu de Remi Belleau les strophes ailées d'*Avril*.) Baïf a fait une tentative malheureuse mais curieuse pour créer en France des vers mesurés, fondés non sur le nombre des syllabes, mais sur la valeur brève ou longue de ces syllabes. Du Bartas (1544-1590), protestant qui ne fait pas partie de la Pléiade, a écrit une *Semaine ou Création* (1578), longtemps célèbre et fort ennuyeuse. Toutes ces œuvres, comme celles de Pontus de Thyard, sont aujourd'hui d'une lecture difficile. Seul du Bellay a vraiment survécu.

La Défense et illustration de la langue française. — Ce fut le manifeste de la jeune école, et peut-être Ronsard y a-t-il collaboré. *La doctrine n'y est pas toujours ni très claire, ni très judicieuse, ni très originale.* Du Bellay y témoigne de beaucoup d'ignorance ; par surcroît il s'est contenté, pour exalter la langue française, de traduire ou de suivre de très près un ouvrage où un Italien, Speroni, avait vanté les mérites de la langue toscane. *Mais ce qui importait*, et ce qui fit le retentissement de l'œuvre, *c'est l'accent, et pour ainsi dire le mot d'ordre.* Les poètes français, affirme du Bellay, n'ont encore été que des rimeurs et des ignorants. Seuls les Grecs et les Latins ont été de vrais poètes. En apprenant à les connaître, les Français peuvent les égaler et les surpasser. La gloire sera le prix de leur effort. La mission du poète est sublime ; elle l'égale aux grands de ce monde ; elle l'élève au-dessus d'eux. *La Défense fonde la dignité de la poésie.*

Plus timidement que Ronsard, du Bellay a essayé d'appliquer ses doctrines. Il a beaucoup lu et beaucoup retenu, des poètes latins et italiens surtout, car il connaissait mal le grec. Son premier recueil, *l'Olive* (intéressant parce que c'est le premier recueil composé uniquement de sonnets), est presque entièrement imité de poètes italiens (B. I, p. 22).

La poésie personnelle chez du Bellay. — Dès les premières œuvres de du Bellay on trouve pourtant un accent personnel, des impressions sincères, par exemple, de son Val de Loire. *Mais c'est le séjour à Rome qui devait développer cette personnalité.* Pauvre et mal portant, il regrette le pays natal. Peu à peu, il sent grandir l'impression de mélancolie que lui donne cette grande ville, peuplée de ruines et des fantômes du passé, la haine de ses politesses sournoises, le regret du petit Liré et de la douceur angevine (B. I, p. 23). Il a dit, avec une simplicité tour à tour vigoureuse et touchante, cette comédie politique, la grandeur désolée de ces ruines, et surtout l'humble et profond bonheur de vivre au pays natal. Il s'est «plaint à ses vers», il leur a « dit son secret

Comme étant de son cœur les plus sûrs secrétaires ».

Il a retrouvé, après Villon, l'accent direct et émouvant de la poésie personnelle.

VII. — LE THÉATRE AU XVI^e SIÈCLE

On joue, pendant tout le XVI^e siècle, des pièces de théâtre du moyen âge. Les Confrères de la Passion achètent encore un local en 1548. La même année le Parlement leur interdit de jouer des sujets religieux ; mais on joue des histoires profanes et romanesques jusque vers la fin du siècle. Les Basochiens jouent des moralités, farces et soties sans doute jusque vers 1575 ; les Enfants sans-souci donnent encore des représentations en 1585. En province, les mystères ne cessent d'être représentés qu'au début du XVII^e siècle. Les farces y resteront en faveur jusqu'au moment où Molière les y retrouvera et les ramènera à Paris.

Peu à peu cependant un théâtre nouveau se substitue au théâtre du moyen âge. Ce théâtre est imité du théâtre grec et latin ; mais c'est à l'étranger qu'il a d'abord été réalisé. En Allemagne, Angleterre, Italie on représente des pièces antiques, puis on en écrit en latin et on les joue. En France, il y a des traductions dès 1506 et des tragédies en latin jouées dans les collèges dès 1539. C'est en Italie qu'on écrit les premières tragédies en langue moderne. La première tragédie en langue française est la *Cléopâtre* de Jodelle, représentée en 1552. Jodelle faisait jouer en même temps une comédie, *Eugène ;* ces pièces eurent un grand succès. Dès lors les tragédies se multiplient. Les plus intéressantes sont celles de Jacques Grévin (1538-1570), de Robert Garnier (1534-1590) [*les Juives*, *Bradamante*, qui est la première tragi-comédie], et de Montchrestien. Les meilleures comédies sont celles de Pierre Larivey (1540-1611). Molière se souviendra de sa comédie *les Esprits.*

Les tragédies du XVI^e siècle ne ressemblent pas aux tragédies classiques du XVII^e. Elles n'ont guère qu'un point commun : le souci de l'art et du style. Elles sont écrites par des poètes qui veulent rivaliser avec Sophocle ou Sénèque. Elles imitent même de très près la structure des pièces antiques. Bien qu'on ait parlé, dès le XVI^e siècle, de l'unité d'action et de temps, on n'en a pas encore fait des règles. Il y a des chœurs. *Surtout l'intérêt dramatique n'est pas du tout conçu comme celui des pièces classiques*. Dans les tragédies de Corneille ou Racine, un problème est posé à la curiosité du spectateur ; et l'action de la pièce nous mène, à travers les péripéties, jusqu'à la solution. *Pour les poètes tragiques du XVI^e siècle, il n'y a à peu près pas de problème, de conflit dramatique*. La tragédie doit nous émouvoir simplement par le spectacle d'une grande catastrophe, d'une atroce misère humaine qui est inévitable ou consommée. La catastrophe même n'est pas représentée. Nous n'en connaissons que les lamentations. Dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, Cléopâtre est décidée à mourir pour ne pas figurer au triomphe d'Octavien (Octave). Les deux premiers actes ne sont que l'exposition et le commentaire de cette décision. Au troisième acte, Octavien promet à Cléopâtre de lui épargner l'humiliation ; mais Cléopâtre sait qu'il n'est pas sincère ; le quatrième acte est la préparation lyrique de sa mort et le cinquième le récit. Ainsi il n'y a d'action que pendant un acte ; et il y en a beaucoup moins dans d'autres tragédies.

Ces œuvres étaient donc beaucoup plus littéraires que dramatiques. Et c'est pour cela qu'on cessa de les jouer assez vite ; elles ne furent plus représentées que dans les écoles et les universités. Pour les animer, on y introduisit d'ailleurs assez vite des éléments romanesques ; les sujets profanes des romans courtois du moyen âge et les sujets tragiques se mêlent. La *Bradamante* de Garnier est l'histoire du mariage de Bradamante, fille de Charlemagne, qui aime Roger et qu'on veut marier à l'héritier de Byzance ; pour épouser Bradamante, il faudra l'avoir vaincue dans un tournoi, etc...

VIII. — LES ÉCRIVAINS POLITIQUES

Les querelles politiques et religieuses pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle (guerres de religion, 1562-1598) ont trouvé leur écho dans un nombre considérable d'œuvres en

prose et en vers. Les principales œuvres en prose sont : *la Satire Ménippée* (1594), œuvre collective qui exprime ironiquement le mépris du parti bourgeois des Politiques pour les chefs de la Ligue.

Elle parodie les États généraux tenus par les ligueurs en 1593. *Pièces préliminaires satiriques. Longs discours que les auteurs prêtent aux principaux personnages de la Ligue et où ceux-ci trahissent, avec une ingénuité bouffonne, leur avidité et leur cruauté ; puis description de tableaux allégoriques* (*et satiriques*) *soi-disant placés dans la salle des États, etc...*

La *Satire*, qui est un peu longue et prolixe, où le goût manque souvent de finesse, est cependant, surtout dans les discours des légats, cardinaux, recteurs de la Ligue, vivante, pittoresque, animée d'une verve joviale et d'un patriotisme généreux.

Étienne de la Boétie, l'ami de Montaigne, a écrit le *Discours sur la Servitude volontaire ou le Contre un* (publié en 1576), où il y a beaucoup de rhétorique juvénile. Jean Bodin a publié un traité *De la République* (1576). Bodin oppose aux doctrines politiques, qui proclamaient la souveraineté populaire, et à la doctrine du gouvernement tyrannique de l'Italien Machiavel un système de monarchie modérée dont le pouvoir est limité par diverses institutions, notamment les États généraux. Cette doctrine, qu'on retrouve chez beaucoup de ses contemporains, notamment dans les harangues du chancelier Michel de l'Hospital, a eu pendant longtemps une solide influence. Blaise de Monluc (1502-1577) a écrit des *Commentaires* (publiés en 1592). Il n'y expose pas de doctrine. Il y raconte seulement, pour la justifier, sa vie de soudard et de capitaine. L'image qu'il en donne nous paraît moins séduisante qu'il ne croyait ; mais, par sa sincérité même, elle est l'histoire la plus vivante de ces temps de fanatisme féroce, d'assauts, traquenards, massacres, pilleries, brûlements et pendaisons.

A ces ouvrages en prose, il faut ajouter (avec les *Discours* de Ronsard dont nous avons parlé) le poème des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (1552-1630). Fils de l'un des chefs de la conjuration calviniste d'Amboise, il fut un calviniste héroïque ; on dut l'emprisonner, pendant sa jeunesse, pour l'empêcher d'aller se battre ; mais il finit par s'échapper, la nuit, en chemise, et ne cessa de batailler farouchement jusqu'au jour où Henri IV consomma « sa grande trahison » en abjurant le protestantisme.

Le poème des *Tragiques* a été composé en pleine guerre, et commencé alors que d'Aubigné était grièvement et peut-être mortellement blessé. C'est une œuvre puissante et noble, inspirée par la « vive fureur » d'un fanatique, mais d'un fanatique qui déteste moins les doctrines des autres que leurs vices et leurs cruautés, et qu'anime, avec la pitié pour les humbles qu'on ruine et massacre, une ardeur généreuse de sacrifice. Tout plein de la lecture de la Bible et des prophètes, *il a su vraiment animer ses tableaux et ses imprécations d'une véritable puissance épique*, traversée par moments d'images vives et fraîches. (Le vers : « Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise », est de lui.)

Lire : S. ROCHEBLAVE, *la Vie d'un héros : Agrippa d'Aubigné* (1912).

IX. — MONTAIGNE

Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, est né en 1533 au château de Montaigne, en Périgord. Il fut élevé, pendant six ans, au collège de Guyenne à Bordeaux. D'abord conseiller à la cour des Aides de Périgueux, puis au Parlement de Bordeaux, il résigna sa charge à la mort de son père (1570) et se résolut à vivre dans la retraite de son château de Montaigne. Il y vécut jusqu'en 1580, date où il entreprit un voyage pour se soigner dans les villes d'eaux et pour son plaisir. Nous avons le *Journal* de ce voyage. Il visita une partie de la Suisse, de l'Allemagne, du Tyrol, de l'Italie. En Italie il apprit qu'il était élu maire de Bordeaux (1581). En 1585, la peste ayant éclaté à Bordeaux, il se tint prudemment à l'écart de la ville, malgré ses fonctions de maire, et quitta même son château avec sa famille pour fuir le mal. Il y rentra en 1588, et mourut en 1592. La première édition des *Essais* (dont la composition fut commencée vers 1572) est de 1580, et comprend les deux premiers livres. Une cinquième édition, de 1588, contient six cents additions aux deux premiers livres et le troisième livre. Montaigne préparait une sixième édition, très augmentée, quand il mourut. Sur son manuscrit, Mlle de Gournay publia, en 1595, une édition qui n'est ni correcte ni fidèle. Le texte exact a été publié en 1906-1920 par MM. Strowski et Gébelin. M. P. Villey en a donné une édition de prix abordable, 1922-1923.

Quelques sujets des Essais : *Livre I, chapitre* 19. *Que philosopher c'est apprendre à mourir ; — ch.* 22. *De la coutume* [*des contradictions humaines*] ; *— ch.* 25. *De l'institution* [*éducation*] *des enfants ; — ch.* 40. *Que le goût des biens et des maux dépend en grande partie de l'opinion que nous en avons ; — livre II, ch.* 10. *Des livres* [*lectures*] *de Montaigne ; — ch.* 12. *Apologie de Raymond de Sebonde* [*où Montaigne montre*

l'impuissance de la raison humaine]; — *ch.* 17. *De la présomption* [*étude de Montaigne sur lui-même*] ; — *livre III, ch.* 3. *De trois commerces* [*sur lui-même et sur ses lectures*]; — *ch.* 8. *De l'art de conférer* [*de la conversation*]; — *ch.* 13. *De l'expérience* [*conclusion morale des* Essais].

Montaigne est vraiment notre premier écrivain moderne ou, si l'on veut, le premier qui soit de tous les temps et de tous les pays. Avant lui, en effet, il y a des écrivains qui cherchent la vérité. Mais ils sont tous, même Rabelais, trop certains de l'avoir trouvée. Il arrive très souvent que leur vérité n'est qu'une vérité française, une vérité du XVI^e^ siècle ou même une vérité de parti. Montaigne, lui aussi, cherche la vérité. Mais il se demande comment on la découvre, comment est faite cette âme humaine qui a besoin de certitude, quelles sont cette tradition ou cette raison qui prétendent la lui donner. *Ainsi toute son œuvre devient moins un travail de démonstration qu'un effort d'analyse.* Or ce qu'il analyse, raison ou sentiment, est pour une part éternel. Montaigne a inventé la curiosité psychologique qui se transmettra après lui de siècle en siècle.

Formation intellectuelle de Montaigne. — *Ce génie de Montaigne s'explique en partie par son éducation et par son tempérament.* Élevé avec douceur et tendresse par un père qui le faisait éveiller au son des instruments, Montaigne n'a jamais eu ce goût de l'action qui suppose la confiance un peu aveugle dans ce qu'on croit la vérité. Dès 1671, sa vraie vie, c'est celle qu'il mène dans son château, non pas comme seigneur de Montaigne, ni même, il faut bien le dire, comme chef de famille, mais dans la solitude chérie de sa bibliothèque, de sa « librairie », parmi le millier de livres qui sont ses compagnons familiers. D'autres humanistes avant lui avaient lu, copieusement, les anciens, mais pour apprendre et pour imiter plutôt que pour méditer. *Montaigne cherche au contraire dans ses auteurs moins leur science et leur sagesse que les moyens de se former une sagesse à lui* (B. II, p. 16). Ajoutons d'ailleurs que Montaigne ne s'est pas contenté, pour connaître l'âme et la raison humaines, de voyager à travers les livres. *Il a eu l'expérience des affaires de justice et d'administration.* A Montaigne même et dans cette France ravagée par la fureur des guerres ou par la peste, il a fait des passions humaines l'expérience la plus dure et la plus vive. *Enfin il a couru le monde* et son *Journal* nous prouve qu'il a largement profité des choses et des hommes qu'il y a vus.

L'évolution intellectuelle. — Montaigne d'ailleurs n'a pas trouvé tout de suite ni sa méthode ni sa sagesse vraies. On peut discerner, quand on suit la date certaine ou probable de la composition des chapitres, ou les accroissements des éditions, une évolution. *Au début, Montaigne* n'a pas d'autres ambitions que celles des moralistes de l'antiquité ou de quelques-uns de ses contemporains. *Il cherche un remède contre les misères de la vie.* Et il le trouve dans les beaux exemples de son Plutarque ou de son Sénèque, dans ce stoïcisme qui donne à l'homme la force de braver la fortune et la mort. *Philosopher, c'est apprendre à supporter l'adversité ou la mort* comme Caton d'Utique ou comme Zénon. Mais qui nous donnera cette force d'âme assurée de ne jamais fléchir ? La raison ? *Montaigne se prend assez vite à se défier de la raison.* La raison de Caton ou de Zénon n'est ni celle du philosophe sceptique Pyrrhon, ni celle de ce Raymond Sebonde, théologien du XV^e siècle, dont il avait traduit, en 1569, la *Théologie naturelle.* Ce qui est juste, moral et pieux pour des cannibales, ou des Persans ou des Grecs, est inepte ou coupable pour des chrétiens. La morale n'est peut-être qu'une invention humaine. Notre science n'est qu'une pauvre science pleine d'ignorances, d'erreurs, de contradictions. L'homme si fier de lui, qui se croit le centre du monde, n'est qu'un avorton misérable perdu dans l'immensité de la création. Dès lors l'emblème de Montaigne, c'est la médaille qu'il fait frapper en 1576 : une balance dont les plateaux sont en équilibre, qui ne penche ni pour une doctrine ni pour une autre ; et sa devise est : « Que sais-je ? »

Quel sera donc le but de la vie de Montaigne ? Non pas la vérité ni la philosophie ; l'une est inaccessible, l'autre trompeuse. Il cherchera seulement des vérités partielles et modestes et la sagesse pratique qu'elles justifient. Or, ce que Montaigne est le plus sûr de connaître, c'est lui-même. *Les* Essais *seront donc le portrait de lui-même par lui-même* (B. II, p. 15). Par surcroît, cette enquête sur soi-même, que personne n'avait tentée avant Montaigne, lui paraît profitable à tous. Montaigne, justement parce qu'il n'est pas un héros, est l'image de l'homme : « *Tout homme porte en soi la forme entière de l'humaine nature.* » C'est cette forme que Montaigne nous fera connaître.

La doctrine de Montaigne. — Les conclusions de cette analyse ne seront jamais rigoureusement arrêtées. Nées de la vie intérieure de Montaigne et modelées sur elle, elles pourront

sinon se contredire, tout au moins se nuancer jusqu'au dernier jour. Toutefois, dès que Montaigne est vraiment en possession de sa méthode, elles le conduisent à une doctrine originale et cohérente. Montaigne a vu que les plus savants ne sont pas les plus heureux et que la raison du philosophe n'est pas un meilleur guide que la bonne humeur ou la résignation des pauvres gens. L'homme vit et, somme toute, se plaît à vivre parce qu'il obéit à la nature qui lui a donné justement le goût de la vie et une sorte d'instinct pour s'y diriger. *Bien vivre, c'est donc se conformer à la nature* et se plaire, avec simplicité, aux joies qu'elle a voulu procurer aux hommes. Peu importe qu'une « triste, querelleuse, dépite, menaceuse, mineuse » philosophie dénonce la vanité de ces plaisirs. Ils ne sont pas plus vains que les systèmes sans cesse ruinés que cette philosophie prétend édifier. *Bien entendu, en nous donnant le plaisir, la nature nous a prescrit le choix et la tempérance*, puisqu'elle châtie, par la maladie ou le dégoût, ceux qui le poursuivent sans retenue. Mais c'est affaire à chacun de nous de consulter sa règle intérieure. L'éducation justement est là pour former des âmes qui en soient capables. Montaigne, dans son chapitre de l'Institution des enfants et dans quelques autres, a insisté sur l'importance de cette éducation. Elle n'est pas la discipline pédante et morne des collèges du moyen âge ou même du XVI^e^ siècle. Et même, pour bien vivre, il n'est pas besoin d'en tant savoir. Montaigne est d'accord avec Rabelais lorsqu'il s'agit de former un élève vigoureux, sain d'esprit et de corps ; il se sépare de lui lorsqu'il s'agit de l'instruire. *Rabelais veut que Pantagruel sache tout. Montaigne veut seulement que son élève ait du jugement.* Peu importe une tête bien pleine ; il suffit d'une tête bien faite.

Cette philosophie aimable et accommodante ne résout pas tous les grands problèmes que la vie peut poser. Surtout au XVI^e^ siècle, parmi les luttes religieuses et les guerres civiles, on ne pouvait guère se contenter de vivre à l'aise, en reposant sa tête sur le mol oreiller du scepticisme. Il fallait choisir une foi et un parti. *Le choix de Montaigne c'est la coutume et la tradition.* Puisqu'on ne peut pas prouver qu'elles se trompent, suivons la foi de nos pères, et vivons dans l'ordre social qu'ils ont établi ; c'est le plus sage et le plus prudent.

Il est facile, assurément, de préférer à cette philosophie de Montaigne les convictions plus vigoureuses d'un Rabelais ou l'ardente énergie d'un d'Aubigné. Mais on ne peut pas oublier

malgré tout qu'*elle a mené Montaigne à juger les hommes et les coutumes avec plus de générosité, de justice et de clairvoyance qu'on n'est accoutumé d'en trouver au XVI^e siècle*. Contre les préjugés et cruautés de son temps, partagés par de très grands esprits, présages, magie, sorcellerie, torture, il a protesté avec une fermeté qu'on ne trouve chez aucun autre contemporain et que seuls les philosophes du XVIII^e siècle retrouveront.

L'art de Montaigne. — Le charme de la pensée de Montaigne tient en grande partie à son art. C'est un art qui n'est pas parfait. La coquetterie que met Montaigne à ne pas composer, à juxtaposer les chapitres comme il se trouve, et dans chaque chapitre les réflexions comme elles viennent, trahit autre chose que la crainte du pédantisme. *Montaigne pense par boutades, et il lui est malaisé de suivre avec fermeté son idée*. On s'égare dans son livre. Mais, le plus souvent, la promenade est exquise ; la pensée et le style s'en vont, d'une allure capricieuse et vagabonde ; la phrase s'allonge, s'arrête, repart, muse et nous mène au but cependant. Avant Montaigne on discourt, en périodes savantes et lourdes, ou l'on discute avec une âpre logique, comme Calvin, ou l'on narre et harangue jovialement, comme à table et le verre en main, ainsi que Rabelais ; ou, tout simplement, on écrit mal. *Montaigne est le premier qui converse avec son lecteur, assis au coin de l'âtre, sans hâte et comme sans dessein* (B. II, p. 16). Et cette conversation cordiale et amène est, en même temps, pittoresque et vivante. Car Montaigne, bien qu'il écrive dans sa librairie, n'écrit pas comme un érudit, mais comme un homme qui aime la vie. *Chez lui la pensée abstraite se traduit tout de suite en images vivantes*. Il semble que le jeu des idées ne l'amuse que s'il leur prête un costume pittoresque de comparaisons, métaphores et proverbes. Que le Gascon même « y aille » quand le Français n'y peut aller. Le XVII^e siècle, en empruntant à Montaigne sa méthode d'analyse, en desséchera le style, jusqu'au jour où La Bruyère lui rendra plus de couleur et plus de vie.

X. — QUELQUES ÉCRIVAINS SECONDAIRES

Amadis Jamyn (1538 ?-1593), poète ; école de la Pléiade.
Olivier de Magny (1529 ? - 1560 ?), poète.

Scaliger. Théoricien de la tragédie qui formule, en 1561, la règle des trois unités. (Son traité est en latin.)

Brantôme (1540-1614), conteur qui écrit des *Vies des hommes illustres*, *Vies des dames illustres* (de son temps).

Pierre Charron (1541-1603), moraliste qui publie un *Traité de la Sagesse*.

Guillaume du Vair (1556-1621), moraliste et critique ; publie : *De la constance et consolation ès calamités politiques;— De l'éloquence française*.

Bernard Palissy (1510-1589) a publié une sorte d'histoire attachante de ses recherches et découvertes dans l'art de la poterie vernissée : *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines*.

Ambroise Paré (1510-1590), chirurgien. Œuvres diverses (récit de ses campagnes).

Olivier de Serres (1539-1619). A publié un *Théâtre d'agriculture et ménage des champs*.

LE XVII^e SIÈCLE

LE PREMIER OUVRIER DU CLASSICISME : MALHERBE

FRANÇOIS DE MALHERBE est né à Caen, en 1555. Il s'attacha d'abord au duc d'Angoulême, puis vécut en Normandie et en Provence. A partir de 1605, il est à Paris et à la cour, protégé par Marie de Médicis et Louis XIII. Il meurt en 1628. Il a écrit, de 1587 à sa mort, des *Stances* (*à du Périer sur la mort de sa fille*, vers 1605), des *Odes* (*à la reine Marie de Médicis sur les heureux succès de sa régence*, 1610 ; — *au roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochelois*, 1628, etc...) qui ne furent réunies qu'après sa mort, en 1638, et un *Commentaire* sur les œuvres du poète Desportes (remarques sur la langue et la versification).

La doctrine de Malherbe. — ***Malherbe a d'abord été un réformateur de la langue française et de la technique de la poésie.*** On avait déjà réagi avant lui contre l'abondance confuse ou la fantaisie désordonnée des disciples de la Pléiade ou de Régnier. Des poètes comme Desportes (1546-1606) ou Bertaut (1552-1611) avaient écrit dans une langue plus sobre et mieux ordonnée. Mais ils prêchaient d'exemple plus que de doctrine. Malherbe fut, lui, comme le dira Balzac, « le vieux pédagogue de cour, le tyran des mots et des syllabes » ; il mit son goût en leçons et il l'enseigna avec une si rude assurance qu'il l'imposa.

La règle essentielle du langage, c'est qu'on ne parle pas comme il plaît. Il faut *être clair ;* et, pour être clair, *parler purement.* Plus de mots de dialectes ; la cour doit « se dégasconiser ». Plus de latinismes pédants, bons pour des écolâtres. Plus de mots techniques qu'il faut laisser aux procureurs et aux médecins. Plus de mots vieux, sortis de l'usage, et pas davantage de mots nouveaux. Surtout pas de mots sales ou grossiers, d'expressions « *plébées* ». *La phrase doit être claire et juste, comme le vocabulaire ; elle doit être construite et équilibrée. En poésie, plus de licences*, plus d'hiatus, ni d'enjambements, ni de chevilles ; de bonnes rimes sont nécessaires. Toutes ces qualités ne s'obtiennent que par un travail assidu ; il n'y a pas de

poésie sans art, c'est-à-dire sans un long effort pour trouver le mot précis, le tour le plus clair, le rythme expressif. Malherbe est l'ennemi de l'improvisation.

La poésie de Malherbe. — *C'est une poésie où l'imagination est pauvre ;* les images ne sont que des emprunts monotones au répertoire des images classiques. La sensibilité s'y devine ; Malherbe a eu des attachements profonds et de grands élans de foi ; elle reste pourtant un peu froide ou du moins trop régentée. *Le souffle manque surtout,* ce puissant mouvement qui emporte la pensée ou l'émotion de strophe en strophe. Mais *c'est de la belle « éloquence ornée ».* A force d'art, Malherbe a atteint une poésie où, dans un rythme ample et sûr, une pensée judicieuse se déroule avec une noble cadence (B. I, p. 27).

Son influence. — *Elle a été considérable, mais ne s'est fait sentir qu'assez lentement.* Malherbe fut violemment attaqué par Desportes et Bertaut, par Régnier, par Mlle de Gournay, plus tard par Théophile et les poètes indépendants dont nous allons parler. Mais il a eu pour disciples : d'Urfé, Balzac, Vaugelas. *Dès* 1650, *la doctrine de Malherbe est celle de tous les bons écrivains.*

PREMIÈRE PARTIE

LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE OU IRRÉGULIÈRE

LES principaux représentants de cette littérature sont : MATHURIN RÉGNIER (1573-1613). Il mena une existence assez vagabonde et finit par obtenir une pension et un canonicat qui lui assurèrent une vie plus paisible. Il a composé seize satires : satire IX contre Malherbe et son école ; X. Le *Souper ridicule* (à rapprocher de la satire III de Boileau) ; XII. *Son apologie* (défense du genre de la satire) ; XIII. *Macette* (portrait d'une entremetteuse hypocrite) ; —

THÉOPHILE DE VIAU. Ses œuvres paraissent de 1621 à 1626 ; elles comprennent des Odes, des Élégies (les plus connues sont *le Matin, la Solitude*) ; — SAINT-AMANT. Ses œuvres paraissent de 1629 à 1658. Elles comprennent des poésies lyriques (*la Solitude, le Contemplateur*), des poèmes burlesques (*le Melon, Rome ridicule*) ; — CHARLES SOREL. Son *Histoire comique de Francion* paraît en 1623 ; — SCARRON. Son *Virgile travesti* paraît de 1648 à 1652, et le *Roman comique* [aventures d'une troupe de comédiens ambulants], de 1651 à 1657 ; — FURETIÈRE, dont le *Roman bourgeois* paraît en 1666.

Lire : THÉOPHILE GAUTIER, *les Grotesques* (1844).

Persistance des mœurs violentes et grossières à travers tout le XVII^e siècle. — Il ne faut pas se représenter le XVII^e siècle comme on s'est habitué à le voir à travers les œuvres des grands écrivains classiques. *Il n'a jamais été, même entre* 1660 *et* 1700, *un siècle où l'ordre, la politesse et le bon goût ont réglé exactement la vie mondaine et la vie littéraire* (comme il arrivera au XVIII^e siècle). Quand on lit les œuvres de Brantôme (fin du XVI^e siècle) et les *Mémoires* de Saint-Simon (débuts du XVIII^e), on ne trouve pas une différence très profonde. Dans les salons on peut cracher à terre. Les plaisanteries dont on se divertit sont brutales ou indécentes. C'est Louis XIV qui fait mettre des cheveux dans les tourtes ou le beurre servis à deux princesses qu'il sait délicates, et qui s'esclaffe de leur dégoût. La princesse Palatine, dont Bossuet a avoué la vie de débauche ; le grand Condé, dont tous les contemporains ont reconnu qu'il était trop souvent un soudard, ne sont pas des exceptions. De grandes dames, qui eurent des salons littéraires, ne sont pas beaucoup plus honnêtes que la courtisane Ninon de Lenclos. Et c'est en 1676 que l'affaire des poisons (procès d'empoisonneuses, la marquise de Brinvilliers, puis la Voisin) dévoilera tout un obscur et tragique arrière-fond de crimes dans la société bourgeoise et noble. On vit en réalité, à l'époque classique, avec une ardeur puissante et parfois cynique.

Ainsi s'explique, au début du siècle, et pour de longues années, le succès des poètes hostiles à la doctrine classique.

RÉGNIER. — Régnier contre Malherbe. — Régnier ne s'est pas contenté d'écrire sans se soucier des leçons de Malherbe, comme plus tard Théophile ou Saint-Amant. Il a opposé doctrine à doctrine. *Cette doctrine est que la poésie est affaire non de méthode et de réflexion, mais d'inspiration et de verve.* Malherbe et ses disciples sont peut-être des gens fort savants,

mais ils n'ont aucune imagination ; ils ne sont donc pas des poètes. Il ne doit y avoir qu'une règle, la fantaisie du poète.

La fantaisie de Régnier. — Celle de Régnier (comme celle de tous les satiriques, qui sont alors nombreux) n'est ni élégante ni même choisie. On n'y trouve jamais cette « chose légère » qui enchantera La Fontaine. Par contre, l'*observation y est toujours juste, souvent pénétrante, et l'expression est pittoresque.* Si Régnier n'analyse guère les âmes, il saisit les attitudes, les gestes, les grimaces. D'un trait il dessine une caricature vivante, il ébauche un décor ; et quand il dresse en pied un portrait (celui du pédant crotté ou de l'infâme Macette), il a le relief et la truculence d'un portrait de Téniers. Point de composition d'ailleurs dans ses satires ; tout s'y pousse comme il arrive et le lecteur s'y perd, à l'occasion, sans retour. Mais il y a de la bonne humeur, cet entrain que Régnier a tort de prendre pour le vol du « cheval ailé », mais qui est bien une forme, sinon de la poésie, tout au moins de l'inspiration.

LES AUTRES ÉCRIVAINS. — Le burlesque. — Le goût pour les divertissements sans délicatesse a fait le succès du genre burlesque. La plaisanterie y consiste à parler de Rome comme on parlerait d'Asnières ou de Gonesse, ou à faire parler les dieux et les déesses de Virgile comme des harengères ou des crocheteurs. *Le burlesque a eu une vogue extraordinaire ; mais il passe de mode vers* 1660, avant même que Boileau ne le combatte.

La poésie réaliste et fantaisiste. — On ne trouve dans les œuvres de Théophile, Saint-Amant, Scarron, à peu près aucun des scrupules que Malherbe, puis Boileau prétendent imposer au poète. Il n'y a aucun souci de composition ni même de logique, aucune unité de ton. Le poète n'obéit qu'à sa fantaisie. *Par contre*, s'il a du talent, *cette fantaisie est souvent pittoresque ; l'émotion personnelle*, quand elle n'est pas masquée par des calembredaines ou des grossièretés, *s'exprime avec une originalité qui disparaîtra de la poésie classique.* Saint-Amant célèbre le Melon ou le Fromage avec la verve d'un Rabelais. Il chante les plaisirs du « contemplateur », comme Théophile la solitude, avec une sincérité si vive et des images si justes qu'il faudra attendre la poésie romantique pour les retrouver.

Le roman réaliste. — Ce goût de la vie et du pittoresque se prolonge surtout dans certains romans. Ce sont eux qui

recueillent la tradition des fabliaux, de Rabelais, des romans réalistes du XVI^e siècle. Ch. Sorel se divertit à conter les débauches, turlupinades, traquenards d'avocats, juges, pédants, charlatans. Scarron nous entraîne à la suite de comédiens qui errent, de ripailles en disgrâces, à travers la province. Furetière s'amuse, en contant les amours de Javotte, à mettre dans tout son lustre la crasse physique et morale d'un petit monde de gens de justice. Il n'y a dans tous ces romans ni composition, ni véritable analyse psychologique. Le goût manque abondamment dans celui de Sorel et même dans ceux de Scarron ou Furetière. *Mais ils valent par l'observation des mœurs.* Tous ces auteurs ont peint les gens et les choses qu'ils connaissaient bien et qu'ils ont vus avec de bons yeux. L'art est médiocre ; mais ils nous ont gardé des images divertissantes et justes de la vie.

Persistance de ces tendances chez les grands écrivains classiques. — *Toutes ces œuvres ont eu un succès durable.* Théophile même et Saint-Amant sont lus assidûment jusqu'à la fin du siècle. Nos écrivains classiques eux-mêmes, s'ils ont compris autrement l'œuvre d'art, n'ont pas vécu à l'écart de la vie vraie du XVII^e siècle. Boileau, nous le verrons, a écrit le *Repas ridicule* et les *Embarras de Paris* qui sont des satires réalistes. Molière s'est plu à écrire des farces que la cour goûtait tout autant que ses grandes comédies. La Fontaine a publié des *Contes* dont le fond est aussi grossier que le style est élégant, et qui eurent un vif succès. S'il y a des passions si furieuses chez Racine, c'est qu'il a vécu dans une société où elles n'étaient contenues qu'en apparence par la religion et les bienséances. La littérature régulière des classiques tend bien à s'organiser, chez les pédants, de Chapelain au P. le Bossu, comme un art de pédants ; *chez les grands écrivains elle ne fait que discipliner une réalité vigoureuse ;* c'est pour cela qu'elle est restée vivante.

DEUXIÈME PARTIE

PRÉPARATION DE LA LITTÉRATURE RÉGULIÈRE OU CLASSIQUE

I. — L'ASTRÉE. — LES PREMIERS SALONS

HONORÉ D'URFÉ (1568-1625) a publié les parties 1 à 3 de son roman *l'Astrée* de 1607 à 1619. Après sa mort, Baro a publié les 4e et 5e parties en 1627.

ANALYSE : *Sur les bords du Lignon, en Forez, le berger Céladon aime la bergère Astrée. Accusé injustement par Astrée d'être infidèle, Céladon se jette dans le Lignon. Il est sauvé par des nymphes. L'une d'elles, Galatée, s'éprend de lui, mais il reste fidèle au souvenir d'Astrée ; après mille aventures, souvent merveilleuses, et mille querelles amoureuses, il l'épouse.*

CATHERINE DE VIVONNE, MARQUISE DE RAMBOUILLET, fit reconstruire en 1618 son hôtel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. Le salon qu'elle y ménagea fut surtout fréquenté de 1620 à 1645 (à partir de 1652, Mme de Rambouillet vit dans la retraite). On y rencontre tous les personnages notoires et les écrivains du temps : le prince de Condé, Richelieu, La Rochefoucauld, Balzac, Rotrou, Voiture, Corneille, etc... C'est en 1641 que le duc de Montausier offre à Julie d'Angennes, fille de la marquise, la *Guirlande de Julie*, recueil de madrigaux rédigés par tous les beaux esprits. A partir de 1652, d'autres salons sont célèbres : ceux de Mlle de Scudéry, de la marquise de Sablé, de Mme Scarron [Mme de Maintenon], etc...

Lire : V. COUSIN, *la Société française du XVIIe siècle, d'après* le Grand Cyrus (1858).

L'ASTRÉE. — Origine des salons. — Mme de Rambouillet n'a pas eu la première l'idée de réunir des personnes cultivées pour le plaisir de la causerie. Dès la fin du XVIe siècle, de grandes dames avaient organisé des réceptions où l'on faisait autre chose que danser, boire et jouer ; la « civilité » et les « bienséances » y prennent la place des divertissements grossiers. Le prodigieux succès de *l'Astrée* influa également sur les mœurs

mêmes et sur le goût. Il y a encore dans *l'Astrée* beaucoup d'aventures et d'invraisemblances, à l'imitation des romans du XVI^e siècle, et notamment de l'*Amadis de Gaule* (roman espagnol traduit en 1540-1556). D'autre part, d'Urfé déguise en bergers et bergères des personnages qui sont en réalité des gens du monde ; cette fiction vient de pastorales italiennes et espagnoles (la *Diane* de l'Espagnol Montemayor, 1542 ; l'*Aminte* du Tasse, 1581, etc...). *Mais il y avait dans* l'Astrée *des choses plus originales, un sentiment de la nature* un peu grêle et un peu apprêté, mais élégant et sincère ; c'est bien la patrie de d'Urfé, l'aimable Forez et le poétique Lignon. Les lecteurs du XVII^e siècle seront assez peu sensibles à cette vérité du décor. *Mais ils goûteront la psychologie et l'idéal de d'Urfé.* L'idéal, c'est que l'amour n'est pas un instinct violent ou une occupation passagère. Il doit emplir une âme tout entière et pour la vie. Et surtout il doit être une vertu : pudeur et dignité chez la femme ; sacrifice et dévouement chez l'homme. Le rôle du romancier est de suivre son jeu subtil. *Ainsi naît ce goût d'analyse morale qui tiendra une si grande place chez M^me de Rambouillet, et dans tout le XVII^e siècle.*

Le salon de M^me de Rambouillet. — Même chez M^me de Rambouillet tout n'est pas, d'ailleurs, élégance et raffinement. On s'y divertit, à l'occasion, bruyamment, et parfois grossièrement. Les plaisanteries que Julie d'Angennes se permet vis-à-vis de Voiture nous sembleraient aujourd'hui fort brutales (elle le fait, par exemple, berner). On y mène souvent la vie violente et hardie dont nous avons parlé.

Mais, tout de même, *M^me de Rambouillet cherche, avant tout, les plaisirs de l'esprit.* Ce qui passionne les habitués, ce sont des lectures, lettres de Balzac ou Voiture, la *Sophonisbe* de Mairet, *Polyeucte ;* ou des discussions de goût, le choix entre deux sonnets de Voiture et Malleville, entre le sonnet de Voiture *à Uranie* et le sonnet *Job* de Benserade, etc... *Ces plaisirs doivent être de bon ton.* On ne veut pas de querelles de pédants ou de discussions d'école. Il ne faut pas argumenter, mais séduire. *On perfectionne la politesse*, cet art qui consiste à plaire et pour plaire à sembler s'oublier soi-même en cherchant le plaisir des autres. *Cette politesse s'accompagne de délicatesse.* C'est-à-dire qu'on fait preuve d'esprit, non plus par des inventions singulières et saugrenues, mais en parlant plus finement que d'autres sur des choses connues. Comme ce sont les

choses du sentiment et de l'art qui intéressent le plus aisément les femmes, à qui l'on veut plaire, on développe de plus en plus cette analyse délicate des sentiments et du goût qui sera le fond de la littérature classique.

II. — BALZAC ET VOITURE

Guez de Balzac (1597-1654) a passé la plus grande partie de sa vie dans ses terres de Charente. Mais on lisait à Paris ses lettres (réunies en volumes) ou ses Dissertations et Traités (*le Socrate chrétien*, 1652).

Voiture (1598-1648), fils d'un marchand de vin d'Amiens, fut l'homme d'esprit et le boute-en-train du salon de Mme de Rambouillet. On y traitait ce roturier avec une bienveillance un peu dédaigneuse ; on y lisait ses poésies et les lettres écrites pendant les missions dont le chargeait le duc d'Orléans et qui l'emmenèrent jusqu'en Espagne et au Maroc.

BALZAC. — Balzac n'est pas un auteur mondain ; il n'a pas d'esprit ou ses plaisanteries sont pesantes. Par surcroît le fond de ses traités et dissertations est banal. Ce ne sont d'ailleurs pas des leçons de pensée ou de morale qu'on lui demandait : on cherchait surtout des leçons de style. *Il a été « le restaurateur ou plutôt l'auteur de notre langue »*, c'est-à-dire qu'il a appris non plus à aiguiser des traits brillants, des concetti, mais à construire une période. Il n'a su éviter ni l'enflure ni l'affectation, mais il a montré comment une pensée pouvait se développer d'un mouvement ample et régulier où les idées secondaires se subordonnent aisément aux idées principales. Enfin il est un de ceux qui ont fixé la langue par le bon sens de leurs décisions sur le « bon usage » des mots et de la grammaire.

VOITURE. — La réputation de Voiture a été très grande pendant tout le XVIIe siècle. Telle lettre de lui, qui ne nous semble aujourd'hui qu'un jeu d'esprit puéril, a été admirée même par Boileau ou Mme de Sévigné.

Lettre de la carpe au brochet. *Dans un jeu de salon, les invités de Mme de Rambouillet avaient pris des noms de poisson : le prince de Condé était brochet, Voiture carpe, etc... La carpe écrit au brochet pour lui confier que les baleines de l'Océan « suent à grosses gouttes » et « sont tout en eau », tant elles ont peur des succès du brochet sur le Rhin, etc...*

Mais il a fait contrepoids à Balzac. *Balzac c'était le style solennel ; Voiture, c'est la poésie badine et la prose alerte.* Son goût est souvent précieux. Mais on goûtait cette préciosité parce qu'elle reposait de l'esprit burlesque qui envahissait toute la littérature. Enfin Voiture est aussi un homme d'esprit, de cet esprit qui ne vieillit pas. Il manie le badinage, l'ironie, les sonorités plaisantes des mots et des rythmes avec une verve amusante et fine.

III. — L'ACADÉMIE FRANÇAISE. — VAUGELAS

Des gens de lettres se réunissaient chez Conrart. Sur la suggestion de Boisrobert, Richelieu donna à leurs réunions un caractère officiel. La première séance eut lieu en 1634. Les lettres patentes sont de janvier 1635, enregistrées par le Parlement seulement en 1637. Le nombre des académiciens fut, dès le début, de quarante. Les réunions n'avaient pas de siège fixe, puis eurent lieu chez le chancelier Seguier, de 1634 à 1672, au Louvre ensuite jusqu'à la Révolution. Vaugelas (1585-1650) a publié ses *Remarques sur la langue française* en 1647.

En fondant l'Académie, Richelieu voulut organiser un corps qui mît dans la littérature l'ordre qu'il mettait dans la nation. Elle devait réglementer la langue par un dictionnaire et une grammaire, les belles-lettres par une rhétorique, une poétique, etc... C'était une tâche lourde et périlleuse à laquelle les Académiciens se dérobèrent le plus qu'ils purent. Du vivant de Richelieu, ils ne publièrent que les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, rédigés par Chapelain, où l'on juge les défauts et les qualités du *Cid* au nom du bon goût et des règles. Bon goût étroit et pointilleux ; règles arbitraires, mais qui le sont moins en somme que le goût et les règles de Malherbe. Le travail du *Dictionnaire* ne fut commencé que tardivement et mené très lentement. La première édition parut en 1694.

IV. — LA RÉACTION CONTRE LA PHILOSOPHIE SCOLASTIQUE. — DESCARTES ET LA RAISON

Descartes (1596-1650) fait ses études au collège de La Flèche, voyage de 1613 à 1629, séjourne en Hollande de 1629 à 1649, puis, après de vives querelles théologiques, se réfugie auprès de la reine Christine, à Stockholm, où il meurt. Ses principales œuvres sont le *Discours de la méthode* (1637), les *Méditations métaphysiques* (1641), le *Traité des passions* (1649).

Avant Descartes, la philosophie scolastique est une science obscure, enseignée seulement aux étudiants en droit et en théologie. Il est impossible, sans une longue initiation, de comprendre le jargon de ses problèmes. (En voici deux exemples : Si la relation d'un père à son fils se termine à ce fils considéré absolument ou considéré relativement ; — Que l'unité d'une science dépend de l'unité du motif par lequel nous consentons à ses conclusions, etc...). En outre elle repose tout entière sur l'autorité de quelques théologiens ou philosophes. On ne peut suivre ces raisonnements que si l'on admet comme certains, sans discussion, des principes d'Aristote, saint Thomas, etc...

Pour Descartes, la vérité doit être indépendante de la foi et de l'autorité. Tous les hommes ont une même faculté, le bon sens ou la raison ; elle leur permet de découvrir des vérités ou du moins une vérité que tout homme est obligé d'accepter comme certaine, et de tirer de cette vérité des conséquences incontestables. Ce n'est pas l'autorité d'Euclide, mais la raison humaine universelle qui fait la certitude des mathématiques. Descartes cherche donc et trouve cette vérité première : « Je pense, donc je suis » ; puis par des conséquences qui lui semblent nécessaires il en dégage tout un système qui prouve l'existence de Dieu, explique la pensée humaine, le monde, etc... (B. II, p. 18).

Il y a par conséquent chez l'homme une faculté universelle, souveraine, un instrument infaillible pour découvrir la vérité : c'est la raison. La tâche du philosophe est seulement de fournir à cette raison une bonne méthode. Ainsi Descartes fait sortir la philosophie de l'École pour la rendre accessible à tous, comme la géométrie est accessible à tous.

On voit que cette philosophie accorde presque tout au pur raisonnement, comme dans les mathématiques. *Elle fait peu de place à l'expérience.* Quand il s'agit, par exemple, d'expliquer les expériences de Torricelli sur le vide, Descartes se contente de raisonner, et se trompe ; Pascal expérimente et trouve la vérité.

Influence de Descartes. — On ne peut pas dire que la philosophie de Descartes ait eu sur la littérature classique une influence décisive. Bien qu'Arnauld, Boileau, La Bruyère soient cartésiens ou raisonnent en cartésiens, Descartes a confirmé leurs tendances plus qu'il ne les a créées. Mais il a donné à cette littérature une conscience plus claire d'elle-même. Parmi toutes les formes de la pensée, une seule compte, pour Des-

cartes, la raison ; l'imagination et la sensibilité sont des principes d'erreur, ou même de vices. Et cette raison tire sa valeur de ce qu'elle est universelle. *Ainsi la littérature classique chercha, de préférence, ce qui satisfait la raison, ce qui est une forme universelle de l'esprit humain.*

V. — PASCAL

Blaise Pascal est né en 1623 à Clermont. Son père vendit sa charge de président à la Cour des aides pour s'établir à Paris. Puis il fut nommé intendant à Rouen (1639-1648). Là, toute la famille fut convertie au Jansénisme. En 1648, Pascal fait faire à Clermont (au Puy de Dôme), par son beau-frère, et fait lui-même à Paris (à la Tour Saint-Jacques) des expériences sur le tube à mercure de Torricelli (notre baromètre). Après la mort de son père (1651), il mène une vie moins retirée, que l'on peut appeler sa vie mondaine. Il renonce définitivement au monde en 1654, peut-être après un accident de voiture au pont de Neuilly, et après une nuit d'extase religieuse. En 1655 il se retire à Port-Royal. Pour défendre ses amis les Jansénistes, il écrit, sous le pseudonyme de Louis de Montalte, des *Lettres à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur la morale et la politique de ces Pères* (1656).

Dans les lettres 1, 2, 3, 4, 17, 18, *Pascal discute la question théologique de la grâce. Les autres lettres discutent, en général, la question de la morale des Jésuites.*

Son ardeur religieuse s'accroît après le miracle opéré par la relique de la Sainte Épine qui guérit, à Port-Royal, sa nièce d'un ulcère lacrymal (1656). Il s'occupe pourtant encore de sciences à propos du problème de la roulette (1658), puis, tourmenté par des maux cruels, il s'absorbe dans une piété ardente. Il meurt en 1662. Il laissait des fragments rédigés en hâte sur des feuillets dispersés et destinés à une apologie de la religion chrétienne. Les *Pensées*, arrangées par les Jansénistes, qui ne trahirent d'ailleurs pas trop Pascal, furent publiées en 1670. Ce n'est qu'en 1844 qu'on en a donné une édition authentique d'après les manuscrits. Parmi les œuvres diverses de Pascal, il faut citer le *Discours sur les passions de l'amour*. On a beaucoup discuté pour savoir s'il était de lui ; il semble bien qu'il soit authentique.

Les Jansénistes dont Pascal défend la doctrine étaient d'abord un groupement de laïques qui s'étaient installés, pour y vivre pieusement, dans l'abbaye de Port-Royal des Champs (aux environs de Paris). Les plus connus d'entre eux furent Arnauld (1612-1694), Nicole (1625-1695). Ils avaient adopté la doctrine exposée par un évêque d'Ypres, Janssen (en latin *Jansenius*) dans l'*Augustinus* (publié en 1640). Les religieuses de Port-Royal l'avaient ensuite

adoptée comme eux. Cette doctrine affirmait que l'homme ne peut pas être sauvé sans la grâce de Dieu ; mais, quels que soient ses mérites, il n'est jamais sûr d'avoir la grâce ; il peut être prédestiné au ciel ou à l'enfer, et il y a peu de justes qui seront sauvés. Cette conception de la grâce fut condamnée comme hérétique par le pape et âprement défendue par les Jansénistes. En 1665, on voulut les obliger à se rétracter en signant un formulaire. Ils s'y refusèrent et les persécutions se succédèrent jusqu'en 1710, où l'abbaye fut détruite. Ces querelles et persécutions ont eu au XVII^e siècle un retentissement considérable.

Lire : SAINTE-BEUVE, *Port-Royal* (1840-1848) ; — F. STROWSKI, *Pascal et son temps* (1907-1909) ; — V. GIRAUD, *Blaise Pascal* (1923).

Pascal n'est un écrivain classique que si le génie est la marque du classicisme. Ni par son tempérament, ni par ses idées, ni par son goût il ne ressemble exactement aux écrivains proprement classiques. Bien qu'ils l'aient admiré, il a eu sur eux peu d'influence. Le XVII^e et le XVIII^e siècle l'ont mal compris ; il n'a été vraiment découvert qu'au XIX^e siècle.

Pascal et la science expérimentale. — Tout d'abord Pascal n'est pas un cartésien, et dès que les classiques pensent à la philosophie ou à la science, c'est vers Descartes qu'ils se tournent. *Pour Descartes, le raisonnement se suffit à lui-même, pourvu que la méthode soit bonne. Pascal conçoit autrement la science et le rôle de la raison.*

Il a été élevé dans une famille où l'on aime et cultive les sciences et surtout les mathématiques. Mais il reconnaît très vite la limite de ces mathématiques et s'aperçoit qu'elles ne suffisent pas à expliquer les phénomènes de la nature. *Pour les expliquer, il faut partir non du raisonnement, mais de l'observation des faits ; pour comprendre ces faits, il faut les soumettre à des expériences.* Torricelli avait signalé que dans un tube rempli de mercure et renversé sur une cuve à mercure, le mercure descend, mais reste suspendu à une hauteur d'environ 75 cm. Pour comprendre ce fait, Descartes se contente de raisonner et se trompe. Pascal a l'idée d'expérimenter, c'est-à-dire de transporter l'appareil du pied du Puy de Dôme au sommet ; il observe que la hauteur du mercure varie. Il prouve ainsi la pesanteur de l'air. Il découvre de même, par des expériences, des lois de l'hydrostatique et le principe de la presse hydraulique.

Pascal et les limites de la science. — Jusque vers 1654, Pascal est surtout un savant. Une des marques de son génie est d'avoir

ensuite reconnu que la science est impuissante à faire comprendre bien des choses. Raisonner méthodiquement, observer, expérimenter, suffisent lorsqu'on s'occupe de mathématiques ou de physique. Mais Pascal est introduit dans le monde. Il est en relations avec une société cultivée et brillante où l'on se soucie fort peu de théorèmes et d'expériences. Ceux qui conduisent cette société, qui y réussissent, ne sont pas ceux qui pensent le plus exactement, ce sont ceux qui ont un esprit fin, qui ont du goût, du discernement. Des amis : Miton, le chevalier de Méré lui confirment qu'*il y a deux façons d'avoir l'esprit juste : l'une qui permet de réussir dans les sciences ou la philosophie, l'autre qui permet de plaire ou de se plaire*, de goûter un poème de Voiture, une tragédie de Corneille, ou de les écrire. *Ainsi Pascal arrive à distinguer l'esprit de géométrie, qui est celui de la science (bien que l'esprit de finesse y joue son rôle), et l'esprit de finesse, qui est celui de l'art et de la vie.*

Pascal et la religion. — Pascal n'oubliera pas cette distinction lorsqu'il écrira les *Pensées*. Il a toujours été profondément religieux. Quand on parle de sa première et de sa seconde conversion, on veut dire simplement qu'avant elles Pascal partageait son esprit entre la religion et la science ou le monde. Après elles, malgré un attachement persistant pour les sciences, il se donne tout entier à la piété. Or la piété de Pascal, c'est le Jansénisme ; il croit qu'on ne peut être sauvé sans la grâce divine et que Dieu la donne à peu d'élus ; *il faut donc vivre en se donnant tout à Dieu, en s'imposant les plus durs renoncements.*

Les Jésuites n'acceptaient pas cette doctrine, qui risquait d'épouvanter tous ceux qui n'étaient pas capables de sainteté. Ils attaquèrent vigoureusement les Jansénistes. Pascal les défendit dans ses *Lettres d'un provincial*. En se servant d'un certain nombre d'ouvrages de théologiens jésuites, il essaya de prouver que, par crainte d'une morale trop sévère, les Jésuites défendaient une morale relâchée ; qu'ils permettaient par exemple de mentir si l'on a soin de faire une restriction mentale. Il a été assurément de bonne foi. Il a dénoncé des tendances qui, chez certains théologiens espagnols, pouvaient être mal interprétées. Mais *il a sans doute mal compris leurs intentions.*

Il renonça d'ailleurs assez vite à la polémique pour s'enfermer dans les pratiques pieuses et la méditation. Il songeait

depuis longtemps à une apologie de la religion chrétienne. Il la croyait nécessaire. Mais il se rendait compte qu'*on ne pouvait pas démontrer la religion par la seule raison des philosophes*. La raison se révolte, par exemple, contre cette dureté du Jansénisme qui damne Socrate et Platon, et peut-être Arnauld ou Pascal. Il faudra donc pour établir la vérité du christianisme user de toutes sortes de preuves ; les unes seront des preuves de raisonnement : elles relèveront de l'esprit de géométrie ; les autres toucheront le cœur : nous en sentirons la vérité sans pouvoir la prouver, elles feront appel à l'esprit de finesse. *La démonstration à laquelle songe Pascal sera ainsi tour à tour celle d'un savant, d'un historien, d'un théologien, d'un poète, d'un mystique*. Il faut parier, dit par exemple Pascal : ou bien la religion est fausse et les chrétiens ne perdent que quelques années de mauvais plaisirs ; ou bien elle est vraie et, en la pratiquant, nous gagnons une éternité de bonheur ; en ne la pratiquant pas, nous sommes damnés éternellement : c'est l'argument du pari, et c'est un argument de raison. L'homme est grand, car il est capable de contempler l'infini, de comprendre que cet infini existe ; il est misérable, puisqu'il ne comprend pas cet infini et qu'il est le jouet de mille passions. Pour expliquer cette contradiction, on ne peut avoir recours qu'au dogme du péché originel ; l'homme a été formé à l'image de Dieu, de là sa puissance ; il est misérable parce qu'il expie le péché d'Adam : c'est un argument d'imagination, de psychologie, de théologie.

L'art de Pascal. — Nous ignorons quelle puissance de logique aurait conduit cette apologie ; les *Pensées* ne sont que des fragments épars. Mais elles suffisent à montrer l'art qui l'aurait animée. L'art de Pascal reflète exactement son tempérament. *C'est un raisonnement méthodique emporté par toutes les fièvres du sentiment*. Pascal écrit dans un style qui est à la fois ordonné et ardent, calculé et jaillissant.

Les *Provinciales* ont vraiment servi de modèle à la prose classique. Balzac avait appris à ses lecteurs comment on balance une période et comment on rythme une phrase. Mais son éloquence était vide. Dès qu'on voulait exprimer des idées on écrivait, plus ou moins, comme Arnauld, avec justesse, mais en phrases lentes, lourdes, sans art. La prose des *Provinciales* ne fait rien, en apparence, pour l'art ; elle ne cherche qu'à traduire l'idée ; mais cette idée est mise en pleine lumière ;

elle est entraînée dans un mouvement pressant, elle est vivante.

Les *Pensées* ont les mêmes mérites de logique ardente ; et *elles sont le seul ouvrage du XVII^e siècle où il y ait, dans la prose, tout ce que la poésie peut y mettre d'élans, d'images soudaines, de passion contenue, de frémissement intérieur.* Le morcellement de ces fragments y ajoute une sorte de mystère traversé de lumières (B. II, p. 23).

VI. — LE THÉATRE AVANT CORNEILLE

Le théâtre avant Corneille. Les principaux représentants de ce théâtre sont : HARDY (vers 1570 — 1632), qui compose plus de sept cents pièces : trente-trois sont publiées de 1624 à 1628 ; — MAIRET, dont la *Sophonisbe* (1634) est la première tragédie régulière. — ROTROU (1609-1650) est contemporain de Corneille, mais n'est, par sa technique et son talent, qu'un précurseur.

Avant Corneille, la tragédie du XVII^e siècle se rattache à la tragédie de la Renaissance. Elle est toujours le spectacle de grandes misères humaines racontées et déplorées sur la scène. Ces sujets sont brouillés par les aventures les plus romanesques. *Pourtant Hardy est bien,* dans certaines de ses pièces, *un précurseur du théâtre classique.* Il est celui qui a fait de la tragédie non plus un tableau d'angoisses ou de désespoir, mais la lutte des âmes contre leur destin ; *il a mis par là-même dans la pièce une action ;* on va de la menace d'une catastrophe à la résistance de la victime, puis au dénouement. Ainsi sa tragédie de *Didon* nous montre la lutte de Didon amoureuse pour retenir Énée à Carthage.

D'autre part, avant Corneille, la tragédie et la comédie ne sont pas seules à se partager le théâtre. *On joue, de préférence, des tragi-comédies.* Le genre est venu d'Italie au XVI^e siècle (c'est une tragédie qui finit bien, dont le sujet, au lieu d'être emprunté à l'histoire, est romanesque et qui peut comprendre jusqu'à huit journées de cinq actes). *On joue des pastorales dramatiques* imitées de la pièce de l'Espagnol Montemayor : la *Diana enamorada,* de l'*Aminte* du Tasse, ou inspirées de *l'Astrée ; on représente enfin des farces.* Dans l'œuvre de Rotrou, quand il n'imite pas Corneille, on trouve surtout des comédies et tragi-comédies souvent romanesques et superficielles, mais où le sentiment délicat de l'amour, de la nature, de la mélancolie, met une poésie séduisante.

La règle des trois unités, qui exige que le problème posé soit unique (unité d'action), que l'action se passe en vingt-quatre heures (unité de temps) et en un même lieu (unité de lieu), avait été discutée en Italie, Angleterre, Espagne, dès la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e. *Réalisée par Mairet dans sa* Sophonisbe, *elle est surtout défendue en France par Chapelain* (Lettre sur l'art dramatique, 1630) *et par d'Aubignac* (Pratique du théâtre, 1657). Corneille se résigne à l'accepter plutôt qu'il ne travaille à l'imposer.

VII. — CORNEILLE

Corneille (1606-1684) naquit à Rouen. Il fut d'abord avocat, puis avocat général à Rouen, charge qu'il garda jusqu'en 1650. Il fait jouer la comédie de *Mélite* (1629), d'autres comédies, une tragédie, *Médée* (1635). Puis il fait représenter les tragédies suivantes :

Le Cid (1636), imité d'un drame de l'Espagnol Guilhem de Castro (1621).

ANALYSE. — *Rodrigue, fiancé à Chimène, tue, pour venger un affront fait à son père, le père de Chimène. A son tour Chimène, par devoir filial, demande au roi de condamner Rodrigue à mort. Mais Rodrigue sauve le royaume d'une attaque soudaine des Maures, et désarme don Sanche qui l'avait provoqué en duel pour venger Chimène. Rodrigue partira combattre les Maures et peut-être un jour épousera-t-il Chimène.*

Le succès éclatant de la pièce fut âprement discuté par des rivaux de Corneille. Richelieu pria l'Académie de juger la pièce. Elle publia les *Sentiments de l'Académie sur « le Cid »* qui ne satisfirent personne.

Horace (1640). Corneille s'y est efforcé d'écrire une pièce obéissant clairement aux unités de temps et de lieu. Elle est tirée d'un passage de Tite-Live.

ANALYSE. — *Pour terminer la guerre que se font Albe et Rome, les deux peuples ont décidé de s'en remettre à un combat qui opposera trois Romains à trois Albains. Parmi les trois Horaces, choisis par les Romains, l'un est marié à la sœur de l'un des Curiaces, choisis par les Albains, et l'un de ceux-là est fiancé à une sœur d'Horace, Camille. Les trois Curiaces sont tués ; Horace survit. Camille maudit son frère et Rome ; Horace exaspéré la tue. Mais le père le fait acquitter devant le tribunal du roi.*

Cinna (1640). Le sujet est tiré d'un passage du *De Clementia* de Sénèque.

ANALYSE. — *Émilie, fille d'un Romain tué dans les proscriptions par ordre d'Auguste, a été recueillie et élevée par le même Auguste. Mais elle a juré de se venger. Son fiancé Cinna, qui est pourtant le pro-*

tégé d'Auguste, organise une conspiration. Un des conspirateurs, Maxime, amoureux d'Émilie et jaloux de Cinna, dénonce la conspiration. Auguste, après une lutte intérieure, pardonne.

Polyeucte martyr (1641). Le sujet est tiré d'un écrivain latin du XVI^e siècle, Surius.

ANALYSE. — *Polyeucte, marié à Pauline, fille du gouverneur romain d'Arménie, Félix, vient de se convertir au christianisme. Pauline avait aimé autrefois un jeune Romain sans fortune, Sévère, dont son père l'avait séparée. Elle le croit mort. Mais il est le favori de l'empereur ; il survient. Pauline lui déclare qu'elle est mariée, qu'elle ne le reverra plus. Cependant Polyeucte vient de renverser les statues des dieux. Il est arrêté. Malgré les supplications de Pauline, il refuse de renoncer au christianisme. Il va périr : Pauline demande à Sévère d'intervenir. Mais Félix, croyant que cette intervention n'est qu'une ruse de Sévère pour le perdre, fait exécuter Polyeucte. A la nouvelle de sa mort, Pauline et Félix lui-même se convertissent.*

La Mort de Pompée (1642). La comédie du *Menteur* (1642). *Rodogune* (1644). La comédie-héroïque *Don Sanche d'Aragon* (1650). *Nicomède* (1651) [la pièce met en scène la résistance victorieuse aux intrigues des Romains de l'un des fils du roi de Bithynie], etc...

L'échec de *Pertharite* (1652) décourage Corneille. Il revient au théâtre avec la tragédie d'*Œdipe* (1659), qui réussit, bien qu'elle soit très faible. Les tragédies qui suivirent (jusqu'à *Suréna*, 1674) sont médiocres et échouèrent plus ou moins.

Corneille publia en 1660 des *Examens* de ses pièces et trois *Discours* sur les règles de la tragédie.

Il ne fut jamais riche et connut peut-être la gêne ; ses pièces lui rapportèrent fort peu d'argent. Mais les anecdotes qui témoignent de cette gêne sont suspectes.

Lire : G. LANSON, *Corneille* (1898).

La formation intellectuelle de Corneille. — Corneille a été un laborieux élève d'un collège de Jésuites, un bon et honnête bourgeois et un avocat. Il ne semble pas avoir connu cette bohème de lettres, qui fut celle de Hardy ou de Molière, ni cette fièvre de vie mondaine et passionnée que subit certainement Racine. Il a appris méthodiquement l'art d'ordonner un discours et de choisir des arguments ; il l'a appliqué dans son métier d'avocat. *C'est cette éducation et cette vie qui expliquent pour une part ce qu'il y a d'honnête, de robuste dans son théâtre, et ce goût d'éloquence, de discussion oratoire* qui s'étale dans ses chefs-d'œuvre et surtout dans ses mauvaises pièces.

Dès ses débuts littéraires *il fut pourtant aussi un bel esprit ;* il fréquenta des salons où l'on était volontiers précieux. Enfin

la société à laquelle il se trouve mêlé est celle de la Fronde, qui n'a aucune idée de la discipline politique, qui ne rêve qu'intrigues, grands desseins (c'est-à-dire grands complots) poursuivis tour à tour par ruses ou coups de force. *Ainsi le romanesque, l'aventure, les complications d'intrigue, d'une part ; des subtilités et du jargon précieux dans l'analyse et l'expression des sentiments, d'autre part, se glisseront dans les œuvres de Corneille, surtout avant* le Cid *et après* Polyeucte.

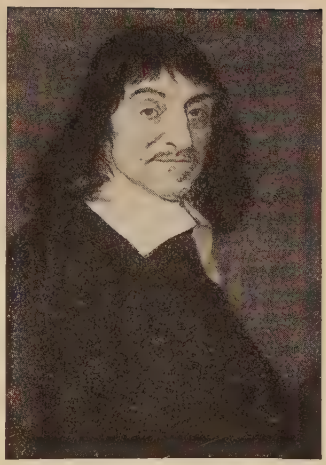
« Le Cid » et la tragédie cornélienne. — Les premières œuvres de Corneille sont des pièces romanesques ou un prétexte (comme dans la tragédie de *Médée*) à belle éloquence. Mais *le Cid* fonde vraiment la tragédie cornélienne et la tragédie française.

Il y reste des éléments romanesques (deux duels, une bataille de nuit). L'amour jeune, ardent, douloureux, y tient une place, d'ailleurs exquise, qu'il perdra ensuite chez Corneille. Mais ce n'est pas là ce qui fait la pièce. Corneille a compris que la véritable tragédie devait se passer dans l'âme des personnages ; l'émotion tragique naît de la lutte qui se livre chez Rodrigue et Chimène entre leur amour et leur devoir ; *le drame se transporte des événements dans la conscience*, et c'est le choix de la conscience, non le hasard ou la contrainte qui décident des événements et du dénouement.

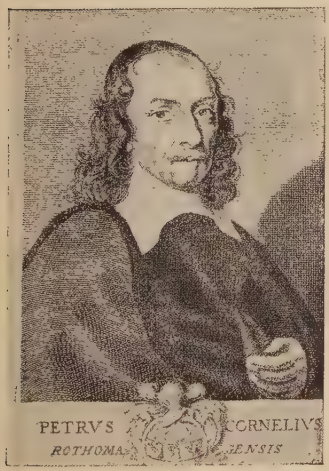
Entre la passion et le devoir, Rodrigue et Chimène choisissent sans hésiter le devoir (B. I, p. 28). C'est le caractère de tous les héros cornéliens (B. I, p. 33). *Ou plutôt ils veulent n'agir que selon leur volonté* (cette volonté est parfois une simple ambition ou même la volonté d'un crime, comme chez la Cléopâtre de *Rodogune*). *Cette conception du héros n'est d'ailleurs pas particulière à Corneille.* C'est celle que l'on admire surtout dans la société qu'il fréquente. L'Astrée du roman de d'Urfé est, dans une certaine mesure, une héroïne cornélienne. Descartes concevra le caractère du « généreux » qui arrive à dominer toutes ses passions (*Traité des passions*, 1649).

Seuls ces héros énergiques sont dignes d'amour ; car on ne peut aimer que ce qu'on estime et l'estime va non à des âmes tendres et faibles mais à ceux qui sont maîtres d'eux-mêmes ; *l'amour est une forme de l'admiration.* C'est ce qui explique que, si l'amour tient une place essentielle dans *le Cid*, Corneille le laisse à la seconde place dans ses autres tragédies. L'objet de la tragédie ne peut pas être la peinture de l'amour mais l'exposé des actes qui, en justifiant l'admiration, entraînent l'amour.

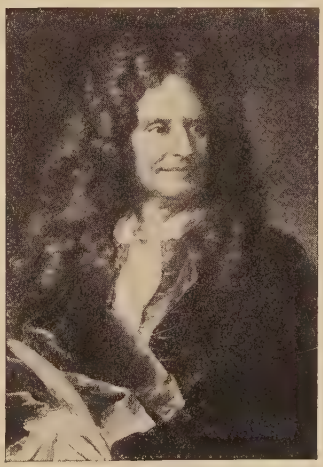
BLAISE PASCAL.
Dessin exécuté par Domat.



RENÉ DESCARTES.
Portrait par Franz Hals.
Musée du Louvre. — CL. BRAUN.



PIERRE CORNEILLE.
Gravure de Michel Lasne (1644).



NICOLAS BOILEAU.
Portrait par H. Rigaud.
Musée de Versailles. — CL. BRAUN.

Enfin, il ne peut pas y avoir de volonté forte sans une certaine clairvoyance. *La tragédie ne mettra pas en scène des volontés aveugles, mais des volontés réfléchies.* Le héros de Corneille ressemble encore à celui de Descartes en ce sens qu'il a des idées claires et distinctes. Attila est le fléau de Dieu, mais (dans la tragédie d'*Attila*) il se rend compte nettement de son rôle de fléau.

Défauts de cette conception. — La volonté ainsi conçue ne peut pas changer. Elle s'est résolue une fois pour toutes ; elle voit l'obstacle, l'affronte ; et la tragédie devrait être terminée par l'échec ou le succès. Pour qu'elle puisse durer cinq actes, il faut que de nouveaux obstacles surgissent. Ainsi *l'action chez Corneille tend à se compliquer ;* dans les mauvaises tragédies, elle devient parfois inextricable (*Héraclius* par exemple).

Le héros sera d'autant plus digne d'admiration qu'il triomphera de périls plus extraordinaires par une énergie plus surhumaine. *Ainsi Corneille en arrive à croire que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable* (à condition que l'histoire ou la légende nous le fassent connaître) et que ses personnages doivent être hors de l'ordre commun. Les situations héroïques dégénèrent donc en situations monstrueuses et les volontés énergiques en volontés brutales et grandiloquentes. Le héros tragique finit par être une Cléopâtre ou un Attila.

Enfin, *l'amour relégué au second plan, comme un simple accessoire, devient froid et conventionnel ;* dans un sujet comme celui d'*Œdipe* ou d'*Attila*, les amours de Thésée ou d'Attila ne sont qu'absurdes ou ridicules.

Les chefs-d'œuvre : le génie cornélien. — Ces défauts, Corneille les a voulus ; il en a fait la théorie dans ses *Examens* et ses *Discours*. Ils s'exagèrent dans ses mauvaises pièces et surtout à partir d'*Œdipe*. Son théâtre s'éloigne de plus en plus de la nature, de la simplicité des classiques au moment où l'école classique triomphe. Mais le génie de Corneille a été plus fort que ses théories.

Il a su peindre des âmes où l'héroïsme n'est plus seulement une énergie imperturbable, mais où il se mêle de souffrance, de trouble, où il est humain. Le vieil Horace, Curiace, ont les angoisses d'un père, d'un fiancé ; Camille sombre, par la douleur, dans la haine de sa patrie ; Polyeucte, même quand il est emporté par l'exaltation du martyre, se sent « tué » par les supplications de Pauline, etc...

C'est cette vérité humaine qui fait le pathétique cornélien. Il ne naît pas seulement comme dans certaines tragédies grecques, de la grandeur des catastrophes et du spectacle de l'atroce misère des hommes ; il n'est pas non plus un sermon stoïcien proclamant que le sage est au-dessus de la souffrance et de la douleur. C'est un arrachement cruel et héroïque où la décision généreuse élève l'homme au-dessus de lui-même.

Enfin c'est un effort toujours lucide. *Dans les meilleures pièces cornéliennes, le héros sait les difficultés de la lutte et conçoit les raisons de son effort.* Il n'est pas seulement entraîné par un instinct généreux, par le *besoin* d'être grand. Il connaît les conditions et le prix de cette grandeur. C'est par là surtout que le héros cornélien est classique. Cette clarté se manifeste dans le style. *La rhétorique cornélienne met, dans ces grands débats de la volonté, la puissance de la logique.* Le vers cornélien, le vers sentence fixe la pensée de l'auditeur comme le héros cornélien détermine sa volonté.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX

L'ordre. — *L'époque classique est d'abord une époque de soumission hiérarchique.* En politique, après les luttes de la Fronde, le pouvoir royal s'établit avec une puissance souveraine. Le roi est le maître, par droit divin ; il peut disposer, théoriquement du moins, de ses sujets et de leurs biens à son gré ; le sentiment de la patrie se confond avec l'amour du prince, l'obéissance à ses volontés.

Dans la religion, les luttes successives contre les doctrines protestante, puis janséniste fortifient l'autorité des évêques et du pape. La défense même de ce qu'on appelle les libertés de l'Église gallicane s'affaiblit de plus en plus. Dans tous les cas, Jésuites ou Jansénistes s'entendent pour croire que la religion

a le droit et le devoir de s'imposer et de châtier. Les libertins, qu'on punit de mort à l'occasion, se cachent, s'exilent, se taisent ou ne parlent plus qu'avec une extrême prudence ; leur nombre diminue certainement à partir de 1660.

Dans la vie sociale, la vie de cour et la vie de salon triomphent ; tout y est réglé par l'étiquette et les « bienséances » ; c'est-à-dire que chacun doit obéir à des règles fixes, minutieuses, qu'il est interdit ou qu'il est ridicule de changer ou d'ignorer ; il faut autant que possible ressembler aux autres.

Dans la vie littéraire, il faut également suivre les règles. *La première règle est que l'art n'est pas une fantaisie, un divertissement ;* il ne se justifie que s'il est un enseignement, s'il est au service de la morale. *La deuxième règle est qu'il y a des règles ;* on discute sur ces règles, mais on ne doute pas qu'elles existent et que l'art sera bien près d'être parfait le jour où on les aura formulées parfaitement.

L'ordre raisonnable. — Cette soumission n'est pas aveugle. On n'accepte pas l'autorité seulement parce qu'elle est l'autorité, par résignation ou indifférence. On croit qu'elle est raisonnable. *En l'acceptant, on croit se plier « à l'empire de la raison ».*

Le droit divin des rois est démontré par Bossuet et par bien d'autres. *En religion*, nos grands écrivains classiques n'accepteront pas ou ne loueront pas la révocation de l'Édit de Nantes simplement par piété ou par fanatisme ; il leur paraîtra raisonnable de combattre par tous les moyens ce qui empêche un royaume d'arriver à une unité religieuse parfaite. Les luttes entre les Jésuites et les Jansénistes, si violentes, ne sont pas la lutte de théologiens entêtés ou de mystiques hallucinés ; c'est la lutte entre deux façons minutieusement raisonnées de comprendre la religion et la vie.

Dans la vie sociale, si on ne fait pas la théorie de l'étiquette, on fait celle de la politesse. Il y a, entre 1650 et 1700, une bonne douzaine de traités en forme sur la civilité, les bienséances, l' « honnête homme ». *En littérature*, les règles s'appuient, en apparence, sur l'autorité d'Aristote, de Quintilien, de Longin. Mais, en réalité, on n'accepte cette autorité qu'après s'être assuré qu'elle est d'accord avec la raison. *Il y a un immense effort pour mettre partout un ordre aussi raisonnable qu'est l'ordre des mathématiques, pour organiser une sorte de géométrie sociale et esthétique.*

Ce que cette conception de la vie et de l'art élimine. — En acceptant sans réserve l'ordre politique et religieux tels qu'ils existent, *elle exclut et même elle condamne toute discussion politique, sociale et religieuse.* Il n'y a pas, de 1660 à 1690, dix ouvrages où l'on suggère que l'organisation politique française ne soit pas la meilleure ou que tout dans la religion catholique ne soit pas inébranlable ; ces ouvrages paraissent à l'étranger ; ils n'ont pas d'influence ou ils en ont peu.

Dans la vie sociale, elle exclut toute fantaisie et toute indépendance. Pendant plus d'un siècle, tous les étrangers qui viendront en France s'étonneront de voir que *la grande règle des Français est de se conformer à l'usage.* Quand La Bruyère cherchera des originaux pour les peindre, il trouvera des distraits et des collectionneurs, des tics et des manies et non pas ces caractères libres et puissants qui se créent une vie et une pensée à leur guise.

Dans la littérature et dans l'art, elle exclut toute idée d'écrire, de peindre, de sculpter, en étant soi-même, rien que soi-même. *La littérature ne peut être ni un libre jeu de l'esprit, ni une interprétation personnelle de la vie ;* du moins la personnalité de l'écrivain doit d'abord se couler dans les règles, comme des eaux vagabondes dans un canal. *Ainsi se trouvent exclus : le lyrisme*, qui ne peut être que la libre confidence du génie ; *le réalisme*, qui est la peinture d'une réalité non ordonnée ni choisie ; *le sentiment vrai de l'histoire*, qui est le sentiment de ce qu'il y a d'instable, de momentané, dans les sociétés et dans un grand nombre de règles humaines ; *le sentiment profond de la nature*, qui est l'amour d'une nature affranchie des contraintes de l'homme.

Ce que cette conception favorise. — Mais cette conception favorise merveilleusement *le goût de la psychologie et de l'analyse.* Comme on n'a pas à discuter sur les principes des sociétés, de la morale, de la pensée, il reste du moins à connaître leurs éléments. On donne à la raison toute son acuité pour découvrir ces éléments complexes du cœur humain, des caractères. Ainsi, presque toute la littérature devient une littérature d'analyse — analyse dramatique des passions chez Racine ou Molière, analyse morale chez La Rochefoucauld et La Bruyère, analyse religieuse chez Bossuet, romanesque chez M^me^ de La Fayette, etc.

Comme on est persuadé que le caractère de la raison est

d'être universel, on veut découvrir par elle des vérités de psychologie et de morale qui ne soient pas seulement vraies pour des Français du XVII^e siècle, mais qui soient des vérités de tous les temps et de tous les pays ; *la raison universelle s'efforce de peindre l'homme universel.*

Cette conception est étroite par tout ce qu'elle exclut. *On en arrive donc, pour trouver du nouveau, à raffiner.* La préciosité, ridicule ou non, n'est pas la seule tendance de ce raffinement. La recherche de tout ce qui est rare et délicat, soit dans la pensée, soit dans l'expression, est commune à toute l'école classique. Elle ne dégénère chez les grands maîtres que par exception ; elle est déjà plus artificielle chez un La Rochefoucauld ; elle n'est souvent qu'un ridicule chez un Quinault, un Benserade.

Instabilité de cette conception. — N'oublions pas d'ailleurs que cette conception n'a jamais été celle de tout le monde. Nous avons montré (1^re partie) qu'on était resté souvent brutal, fantaisiste, hostile aux règles. Par surcroît, même entre 1670 et 1690, l'autorité et la raison ne gouvernent pas seules. En religion, surtout par l'influence de saint François de Sales (1568-1622 ; *Introduction à la vie dévote*, 1608), des écoles mystiques se développent et conquièrent des âmes innombrables ; elles mettent la piété dans l'abandon aveugle à Dieu, dans l'effusion du cœur. En politique la misère du peuple, les ravages des guerres, les injustices sociales font douter, dès 1680, sinon du roi, du moins de son gouvernement.

II. — LA DOCTRINE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS CLASSIQUES

Ses origines et son succès. — Cette doctrine, souvent nouvelle dans ses détails, continue pourtant une tradition ; depuis la Renaissance, en passant par Malherbe, on est persuadé que les chefs-d'œuvre obéissent à des règles et qu'il suffit de retrouver et de suivre ces règles pour bien écrire. *Elle est même, en un certain sens, une tradition scolaire.* Tous nos écrivains classiques ont appris dans les collèges à écrire des discours latins selon les règles de la rhétorique ; toute l'instruction tend à apprendre le bon usage des règles de l'éloquence.

Jusqu'à la fin du siècle, cette doctrine reste d'ailleurs une

polémique. *Jamais elle n'a été acceptée sans conteste.* Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, Bossuet même ont des ennemis nombreux et acharnés. Ces ennemis ne sont pas seulement des pamphlétaires envieux et obscurs. Ils sont soutenus par des gens de cour, par des salons. Ce qu'on appelle des cabales (cabale de l'*École des femmes*, d'*Andromaque*, de *Phèdre*, contre le discours de La Bruyère à l'Académie française, etc.) est en réalité la protestation d'une opinion puissante. C'est au XVIII^e siècle seulement que la doctrine classique est acceptée par presque tous et qu'elle entre dans l'enseignement.

Principes de cette doctrine. — Les classiques parlent beaucoup de la raison et de la nature ; mots assez obscurs en eux-mêmes et qui ont été allégués par bien des écoles. Disons plus simplement que pour eux l'art est :

Une « imitation » ou une « peinture », c'est-à-dire qu'il représente ce qui existe dans la nature et non pas ce que peuvent forger la fantaisie, l'imagination (il rejette ainsi le burlesque, le précieux, etc...) — *une imitation de ce qui est naturel dans la nature*, en excluant ce qui est monstrueux, exceptionnel ; et parmi ces formes naturelles il recherche les plus naturelles, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus stable dans la vie, qui est évidemment bien changeante et bien diverse ; cette stabilité, on ne la trouve guère dans les coutumes de chaque peuple et de chaque siècle, car tout cela change indéfiniment ; elle n'existe que dans la vie intérieure des âmes : l'amour, la jalousie, l'avarice sont éternels. *Ainsi l'on étudiera les passions permanentes, la vie intérieure et non la vie extérieure*, on s'éloignera de la littérature réaliste qui prétend nous donner l'image de la vie d'une société, d'un milieu, à une époque déterminée.

Comment s'assurer que certaines passions, certaines tendances de l'âme sont éternelles? En lisant les anciens. Puisque la Didon de Virgile ou l'Andromaque d'Homère ont aimé ainsi que l'on aime en 1660, nous avons la preuve que le cœur des amoureuses n'a pas changé. En réalité, les classiques veulent imiter les anciens, parce qu'ils ont passé leur temps à les imiter dans les collèges et parce qu'ils les admirent par goût instinctif ; mais c'est ainsi qu'ils justifient *raisonnablement* leur imitation.

Ils veulent en effet soumettre toute la littérature à la raison. Sans doute la passion furieuse de Phèdre, l'avarice d'Harpagon sont le contraire de la raison. Mais Scarron serait incapable d'expliquer raisonnablement pourquoi il fait parler Jupiter

comme un palefrenier, ou La Calprenède pourquoi il donne à Pharamond le langage des précieux. Racine ou Molière au contraire peuvent montrer qu'ils sont raisonnables en peignant les égarements de Phèdre ou les ladreries d'Harpagon comme Euripide ou Plaute avaient peint leur Phèdre ou leur Euclion.

Ces principes excluent tout ce que l'esprit classique en général exclut lui-même : *le lyrisme*, le droit de l'auteur à se raconter lui-même — *le sentiment de la nature extérieure* — même la vie extérieure, *tout ce qui parle directement aux sens ;* le décor au théâtre, la vérité du costume, la peinture de la vie pratique.

Défauts de cette conception. — La doctrine littéraire classique est donc celle qui impose un choix raisonné. *Le danger était que ce choix ne devînt de plus en plus étroit.* Et c'est ce qui est arrivé dès le XVII^e siècle. Les règles qui faisaient d'un sujet un sujet littéraire et du style un style littéraire sont devenues de plus en plus méticuleuses. Le bon goût est alors le goût de l'honnête homme, et l'honnête homme un homme instruit dans un code compliqué de règles subtiles. C'est ainsi que le goût classique au XVII^e siècle rejette toutes les œuvres des poètes de la Renaissance, la plus grande partie de l'œuvre de Rabelais, toute une partie des comédies de Molière, trop grossières ; il préfère à l'éloquence des sermons de Bossuet, trop simple, celle de Bourdaloue, Fléchier, Massillon ; on admire souvent, plutôt que Malherbe même, les poésies de Racan, Voiture ou même Benserade, etc...

III. — LES ÉCRIVAINS PROPREMENT CLASSIQUES. BOILEAU. RACINE. BOSSUET

Cette doctrine classique n'a été en réalité strictement appliquée par aucun de nos grands écrivains. Leur génie, comme il était inévitable, déborde constamment les règles. Certains pourtant reflètent plus exactement la doctrine.

BOILEAU

Boileau (1636-1711), fils d'un greffier au Parlement de Paris, fut reçu avocat, mais ne plaida pas. Il eut, à la mort de son père, une certaine fortune et suivit son goût pour la littérature. Son frère Gilles (qui était académicien) le mit en relations avec des gens de lettres. Il fréquenta les salons littéraires, se lia avec La Fontaine,

Molière, Racine. Il lut d'abord ses premières satires dans les salons, puis en publia six en 1666 ; neuf (dont les six premières) en 1667-1668 ; les *Épîtres* I-V furent publiées de 1669 à 1674 ; l'*Art poétique* parut en 1674 ; le *Lutrin*, en 1673 et 1683 ; puis parurent successivement les *Épîtres* VI-XII et les *Satires* X-XV.

Les Satires *comprennent des satires pittoresques :* les Embarras de Paris, le Repas ridicule ; *des satires sur des sujets de morale ; sur* la Noblesse (*Boileau y montre hardiment qu'il n'y a aucun mérite à être noble*) ; *sur* les Folies humaines, *sur* les Femmes, *etc... ; des satires littéraires* (*satire II à Molière sur la rime ; VII sur le genre satirique ; IX*, à son Esprit, *où Boileau défend son droit d'attaquer les mauvais écrivains*). — *Les* Épîtres, *moins intéressantes, traitent généralement de sujets moraux* (*contre les procès — sur la mauvaise honte — sur la connaissance de soi-même, etc...*) *ou chantent les louanges du roi* (*sur le passage du Rhin*). *La plus intéressante est l'épître VII à Racine* (*sur l'utilité des ennemis*) *où il fait un éloge ému de Molière.* — L'Art poétique *comprend quatre chants : chant I, principes généraux* (*un poète doit avoir du génie naturel ; il faut éviter l'emphase et le burlesque, suivre la raison, etc...*) ; *chant II, préceptes des petits genres* (*églogue, élégie, ode, sonnet, etc...*) ; — *chant III, préceptes des grands genres : tragédie, épopée — il attaque le merveilleux chrétien — comédie*) ; *chant IV, conseils de morale littéraire et de morale* (*la poésie ne souffre pas la médiocrité—; il faut aimer la vertu, etc...*).

Boileau avait été nommé historiographe du roi, en 1677.

Lire : G. LANSON, *Boileau* (1892).

La formation intellectuelle. — Boileau est élevé dans un milieu de bourgeoisie aisée où l'on aime la discussion et la plaisanterie. Il entre dans un milieu de gens de lettres et de mondains où les polémiques sont ardentes, où la satire des gens et des idées est le plaisir le plus savoureux. Par inclination personnelle et par l'influence du milieu, Boileau est ainsi poussé vers la satire. Il a de l'esprit ; on l'applaudit ; il persévère. *Sa doctrine littéraire n'est guère, au début, que le sens très vif des ridicules.*

Le réalisme de Boileau. — Il saisit d'ailleurs les ridicules des mœurs comme ceux de l'esprit. Il se divertit à peindre l'ordonnance grotesque d'un festin, le spectacle bruyant et pittoresque des rues de Paris (B. I, p. 62). *Tout autant qu'un écrivain classique, il est un écrivain réaliste*, qui peint non la nature éternelle des choses, mais les gestes divertissants de ses contemporains ; *le Lutrin*, la Satire X *sur les femmes* témoigneront, jusqu'à la fin de sa vie, de cette verve littéraire.

La polémique de Boileau. — Les *Satires* littéraires ne développent la doctrine classique que parce qu'elles ridiculisent les défauts combattus par cette doctrine ou plutôt, et d'une façon plus vivante, les écrivains qui ont ces défauts : des précieux, comme Quinault ; des poètes tour à tour précieux ou burlesques, comme Saint-Amant, Colletet ; ceux qui ont du talent, comme Théophile ou ceux qui n'en ont pas du tout, comme Pradon ; ceux qui sont obscurs, comme Titreville, ou illustres, comme Chapelain. Les *Épîtres*, assez médiocres quand elles développent des idées morales, prennent toute leur valeur quand elles reprennent la polémique littéraire (*Épître* VII à Racine) [B. I, p. 64]. *L'*Art poétique *enfin, tout en étant une théorie de la poésie, est encore une œuvre de combat.* L'excellence des règles se prouve par les mérites de Malherbe, de Molière, de Racine, et par les sottises de ceux qui les ont ignorées ou méprisées : Scudéry, Brébeuf et les autres. Boileau a mené toute cette bataille avec quelque injustice parfois et quelques erreurs (il est trop indulgent pour Voiture ou Racan, trop sévère pour Ronsard, Saint-Amant, Quinault et quelques autres), mais avec un bon sens robuste, une verve pittoresque et un style qui, s'il manque de souplesse et de grâce, a la vigueur, la netteté et même l'esprit qui conviennent à la polémique.

La doctrine de Boileau. — Peu à peu, tout en menant le bon combat, Boileau a pris plus clairement conscience de sa doctrine. C'est la sienne, et c'est aussi celle de ses amis, La Fontaine, Racine, Molière. Il est fort malaisé de décider si c'est Boileau qui a dirigé plus ou moins La Fontaine, Racine, Molière, ou si ce sont Racine et les autres qui ont formé Boileau. Il est probable qu'ils ont marché côte à côte sur une même route et conversé le long du chemin. Il est assuré, en tout cas, que *Boileau n'a pas été le législateur du Parnasse de l'école classique. Il en a été seulement le porte-parole.* Il n'est devenu le Boileau scolaire, cher aux professeurs, qu'au XVIII^e et au XIX^e siècle.

Il a pourtant son originalité. *Il n'invente ni les principes généraux* (nature, raison, imitation des anciens, nécessité de ne jamais séparer l'art et la morale), *ni les règles détaillées des genres.* Toutes les lois qu'il impose à la tragédie, à la comédie, au poème épique, etc..., ont été discutées avant lui, et le seront après lui. Il sera contredit sur certains points (par exemple sur l'interdiction de mettre à la scène ou en poème épique des sujets religieux). *D'autres théoriciens passeront pour plus savants que lui.*

Des ouvrages du P. Rapin et du P. Le Bossu (1674, 1675) sur la Poétique et le poème épique seront aussi célèbres que son *Art poétique*. Mais *il a eu le mérite et presque le génie de dégager de théories pédantes, minutieuses et souvent absurdes toutes les idées de bon sens qui sont la force éternelle du classicisme*. Il a donné les formules simples, judicieuses, pittoresques parfois, qui font souvent plus pour le succès des idées que le sens qu'elles contiennent (B. I, p. 66). *Il a été ainsi comme la conscience du classicisme*.

Ces idées sont celles que nous avons exposées dans notre chapitre sur la doctrine littéraire classique : imitation de la nature humaine, d'une nature où la raison fait son choix en ne gardant, pour les exprimer, que les formes les plus générales de la pensée et des passions ; consultation des Anciens qui nous font justement connaître ce qui ne change pas dans le cœur de l'homme, etc. Ajoutons-y deux idées particulièrement chères à Boileau : le métier d'écrivain est un métier difficile ; un chef-d'œuvre ne s'écrit que par un effort assidu — c'est un métier vain ou dangereux s'il n'est pas soutenu par une haute conscience morale.

Les limites de cette doctrine. — Boileau a évidemment donné aux règles une importance excessive. Il enferme l'homme de lettres dans un idéal de « bienséances » qui n'est qu'une convention ; ses démonstrations (dans les *Réflexions sur Longin*) de la « noblesse » d'Homère ne sont que des puérilités. Sa raison n'est pas la haute raison du génie ; elle se confond trop avec un prosaïque bon sens. *Sa sensibilité était évidemment compassée et froide ;* il n'a rien compris à la poésie lyrique qui ne vit que d'élans et d'émotion.

Ainsi sa doctrine, reprise et commentée par cent pédagogues du XVIII^e^ siècle, contribuera à faire de la poésie classique une poésie pseudo-classique, c'est-à-dire la négation de la poésie. Mais *l'excuse de Boileau est qu'il se trompait avec tout son siècle*. L'art d'écrire et même l'art d'être poète tendaient, pour tout le monde, à se confondre avec l'art de raisonner juste. La doctrine de Boileau (comme toute doctrine) n'avait de valeur que lorsqu'elle était interprétée, et dans une certaine mesure dépassée, par des hommes de génie.

RACINE

Jean Racine naît à La Ferté-Milon en 1639. Il fait ses études au collège de Beauvais, puis dans l'une des « petites écoles » de Port-

Royal. Il y reçut une instruction assez différente de celle des collèges ; il y apprit notamment le grec. Puis, après avoir fait sa philosophie au collège d'Harcourt, il se mêla au monde littéraire et mena une vie sans doute assez dissipée. Une retraite chez un oncle, vicaire à Uzès, en Languedoc, que sa famille lui imposa, ne le corrigea guère. De retour à Paris, il est tout occupé de plaisirs et de belles-lettres ; il se lie avec Boileau, La Fontaine, Molière (avec qui il se brouille en 1665). Il se brouilla également et violemment avec ses maîtres de Port-Royal qui dénonçaient l'immoralité du théâtre.

Il fait jouer en 1664 *la Thébaïde* (inspirée de Stace) ; *Alexandre* (1665), où il essaie de mettre à la fois la grandeur d'âme cornélienne et la galanterie de Quinault ; *Andromaque* (1667). Le sujet est tiré de l'*Énéide* et de l'*Andromaque* d'Euripide.

Andromaque.

ANALYSE. — *Andromaque, veuve d'Hector, est emmenée en captivité, après la chute de Troie, par Pyrrhus. Pyrrhus, bien qu'il soit fiancé à une princesse grecque, Hermione, aime Andromaque et veut l'épouser. Mais elle désire rester fidèle au souvenir d'Hector. Oreste, ambassadeur des Grecs, vient réclamer Astyanax, fils d'Andromaque, pour le faire périr. Pyrrhus menace Andromaque de livrer son fils si elle ne consent pas à l'épouser. Hésitations douloureuses d'Andromaque. Fureurs d'Hermione qui, elle, aime Pyrrhus et n'accepte pas d'être dédaignée pour une captive. Au moment où Pyrrhus va épouser Andromaque résignée à sauver son fils, mais décidée à se tuer après le mariage, Hermione pousse Oreste (qui l'aime) à tuer Pyrrhus.*

La pièce eut un grand succès, mais fut âprement discutée par Corneille et les partisans de Corneille (Quinault, Pradon, Chapelain, M^me^ de Sévigné, etc...). Pour prouver qu'il était capable d'écrire une pièce qui ne fût pas une tragédie d'amour, Racine compose *Britannicus*.

Britannicus (1669). Le sujet est tiré de Tacite.

ANALYSE. — *Agrippine, à la mort de Claude, a fait nommer empereur son fils Néron, au détriment du fils de Claude, Britannicus. En réalité, c'est elle qui règne sous le nom de Néron. Mais Néron commence à s'émanciper. C'est ainsi qu'il a fait enlever, pour raison politique, Junie, fiancée de Britannicus. Brusquement, tandis qu'on emmène Junie, il en tombe amoureux. Cédant aux conseils de l'affranchi Narcisse, sourd aux conseils de Pyrrhus et aux menaces d'Agrippine, il fait empoisonner Britannicus.*

La pièce réussit, mais fut encore discutée par les partisans de Corneille.

Bérénice (1670) est tirée d'une indication de Suétone.

ANALYSE. — *Titus, qui aime Bérénice, doit renoncer à l'épouser parce qu'elle est reine, étrangère, qu'il vient d'être nommé empereur*

et que les Romains ne veulent ni d'une reine, ni d'une étrangère. Après une lutte généreuse et désolée, Titus et Bérénice se séparent.

C'est à propos de cette pièce que Racine a exprimé, dans sa *Préface*, sa conception de la tragédie « chargée de peu de matière ».

Bajazet (1672). La pièce est construite sur une anecdote racontée par l'ambassadeur de France à Constantinople.

ANALYSE. — *Roxane, femme du sultan Amurat, qui est parti en expédition, a reçu l'ordre de faire périr Bajazet, frère du sultan. Elle l'aime et lui propose de l'épouser en renversant Amurat. Mais Bajazet aime Atalide. Il essaie donc de se dérober aux propositions de Roxane. Roxane découvre l'amour de Bajazet et d'Atalide et fait tuer Bajazet. Roxane et Atalide se tuent.*

Mithridate (1673). Le sujet est emprunté à Plutarque, Dion Cassius, Appien.

Mithridate, roi de Pont, déjà âgé, aime une jeune princesse Monime. Celle-ci est aimée, silencieusement, des deux fils de Mithridate, Xipharès et Pharnace ; elle aime Xipharès. Pharnace dénonce les deux jeunes gens. Mithridate, par une ruse, fait avouer à Monime qu'elle est éprise de Xipharès. A ce moment, les Romains attaquent la ville. Mithridate, vainqueur, est blessé mortellement ; en mourant, il unit Xipharès et Monime.

Iphigénie en Aulide (1674). La pièce est imitée d'Euripide.

ANALYSE. — *Les Grecs, coalisés contre Troie, sont retenus en Aulide parce que les vents ne soufflent pas ; c'est le signe de la colère des Dieux. Pour les apaiser, il faut sacrifier la fille d'Agamemnon, Iphigénie. Mandée par son père, elle arrive avec sa mère Clytemnestre, qui découvre la vérité et se révolte. Iphigénie est défendue en même temps par son fiancé Achille. Elle se résigne pourtant et marche à la mort. Mais une captive d'Achille, Ériphile, qui aime Achille, se tue de désespoir devant l'autel. C'est la victime désirée par les dieux.*

Phèdre (1677). Le sujet est emprunté à l'*Hippolyte* d'Euripide.

ANALYSE. — *Phèdre, femme de Thésée, croit que Thésée est mort. Elle aime désespérément le fils que Thésée a eu d'un premier mariage, Hippolyte. Elle se laisse aller à lui avouer sa passion. C'est alors que Thésée revient. Égarée par la crainte et la jalousie (elle a appris qu'Hippolyte aime Aricie), elle laisse sa nourrice accuser Hippolyte d'avoir voulu la séduire. Thésée appelle sur son fils la colère de Neptune, qui le fait périr. Phèdre se tue en avouant son crime.*

Une cabale dirigée par la duchesse de Nevers fit jouer une *Phèdre* composée par Pradon ; la cabale loua toutes les places pour les deux pièces pendant six représentations, et fit le vide au théâtre de Racine. Mais, à la septième représentation, la *Phèdre* de Racine réussit.

Cette cabale ne fut qu'une des causes de la crise intérieure à la

suite de laquelle Racine renonça au théâtre. Il était las d'une vie fiévreuse et passionnée qui le mêlait à un monde si corrompu qu'il faillit être impliqué dans l'affaire des poisons. Il prenait très au sérieux sa charge nouvelle d'historiographe du roi (1677). Il se donna donc tout entier aux soins de sa piété, de sa famille et de sa fortune (il était riche). Il eut de son mariage (1677) sept enfants. Quatre de ses filles entrèrent au couvent.

M^me^ de Maintenon lui demanda, pour distraire les pensionnaires de sa maison d'éducation de Saint-Cyr, la pièce d'*Esther*.

Esther (1689). Le sujet est tiré de la *Bible*.

ANALYSE. — *Assuérus, roi de Perse, a épousé, sans savoir qui elle est, la nièce du juif Mardochée, Esther. Esther lui avoue sa naissance, pour sauver les Juifs dont l'impie Aman avait obtenu l'extermination. Aman est mis à mort, les Juifs sont sauvés.*

La pièce comporte des chœurs. Les représentations de Saint-Cyr eurent un vif succès. Sur une nouvelle demande de M^me^ de Maintenon, Racine composa *Athalie*.

Athalie (1691).

ANALYSE. — *Athalie, reine impie de Juda, a fait massacrer tous ses enfants et petits-enfants. Pourtant, le grand prêtre Joad a sauvé secrètement l'un d'eux. Il veut renverser Athalie et le faire couronner. Poussée par un songe, Athalie vient réclamer cet enfant inconnu qu'elle a aperçu. Mais elle tombe dans un piège tendu par Joad. Elle est tuée et le jeune Joas couronné.*

Athalie, au contraire d'*Esther*, ne fut jouée que dans une stricte intimité.

Racine mourut en 1699.

Lire : J. LEMAÎTRE, *Jean Racine* (1908) ; — G. MICHAUT, *la* Bérénice *de Racine* (1907).

Racine et la société du XVII^e siècle. — On a longtemps méconnu l'art de Racine. On a vu en lui l'auteur d'élégies dramatiques pathétiques et harmonieuses. *Taine a insisté d'autre part sur cette idée que le théâtre de Racine est l'image de la société de cour et de la société mondaine au XVII^e siècle.* L'idée était déjà dans J.-J. Rousseau. Les passions les plus violentes, disait-il, y obéissent aux scrupules de bienséances qui sont de règle dans un salon.

Cette conception n'est pas entièrement fausse. Racine voulait plaire ; il était avide de succès. Et pour réussir il suivit les goûts de ses contemporains. Il commença par imiter Corneille dans sa *Thébaïde*. Puis il imita Quinault. QUINAULT (1635-1688) écrivait, avant 1667, des tragédies ou tragi-comédies fort

goûtées ; *il a eu sur Racine une influence certaine ;* il a posé des problèmes psychologiques qui rappellent ceux de Racine et où c'est la passion qui entraîne l'action, et non pas la volonté comme chez Corneille. *Il a*, moins heureusement, *enseigné à Racine la galanterie*, l'art de mettre une finesse spirituelle et des élégances de style dans les propos d'amour même héroïques et tragiques. Cette galanterie s'étale dans *Alexandre ;* elle se glisse dans les propos du Pyrrhus d'*Andromaque* ou dans les discours de certains amoureux médiocres, l'Hippolyte de *Phèdre*, Bajazet, le Xipharès de *Mithridate*.

D'autre part, Racine, pas plus que Corneille, n'a eu notre sens moderne de l'histoire. Il fait, comme tous les dramaturges ses contemporains, grand usage de l'histoire. Mais il conçoit évidemment la cour d'Agamemnon, ou celle de Pyrrhus, ou celle du despote oriental Mithridate comme la cour de Louis XIV. Oreste, Hippolyte, Bajazet sont des princes ; Iphigénie, Aricie, Monime, des princesses qui ont reçu l'éducation des princes et princesses du XVII^e^ siècle (B. I, p. 72). Enfin parmi les grands seigneurs et les grandes dames qui vivent vers 1670, s'il est vrai qu'on se bat, qu'on s'injurie, et parfois qu'on s'empoisonne, en public on se conduit en « honnêtes gens ». Les personnages de Racine sont toujours un peu « en public ».

L'originalité dramatique de Racine. — Ce caractère du théâtre de Racine, s'il surprend parfois les étrangers, nous apparaît comme une des lois naturelles de son génie.

Racine, en apparence, ne crée pas son système dramatique ; il le reçoit. C'est la règle des trois unités. Mais tandis que Corneille est contraint par la règle, Racine seul, parmi tous ses contemporains, en tire la conséquence vivante. L'action unique doit se dérouler en un seul lieu et en vingt-quatre heures ; *il faut donc, comme il l'expose lui-même dans sa Préface de* Bérénice, *qu'elle soit « simple »*. Pour que la situation se dénoue en quelques heures, *il faut, en outre, qu'au moment où le rideau se lève la catastrophe soit imminente*. Mais *elle ne peut être imminente que si elle ne dépend plus que des résolutions des personnages*. Car les événements, le plus souvent, nous échappent ; s'ils se produisent trop tôt, la pièce sera brusquement finie ; s'ils tardent, ils peuvent tarder indéfiniment. Au contraire, une volonté qui hésite, se débat, succombe, peut se laisser entraîner rapidement et graduellement par la force de la passion.

C'est-à-dire que la *tragédie de Racine devient une tragédie toute psychologique et toute intérieure.* Très peu d'événements lui suffisent, ou même un seul événement. Titus apprend qu'il est nommé empereur ; un empereur romain ne peut épouser une reine étrangère. Il faut donc qu'il renonce soit à l'empire, soit à Bérénice qu'il aime. Toute la tragédie sera faite avec les hésitations, les souffrances, le renoncement de Titus et Bérénice. *Cette conception subordonne l'action aux caractères.* Tandis que Corneille est obligé d'inventer, de multiplier arbitrairement les obstacles devant ses personnages pour que leur énergie en triomphe, chez Racine les obstacles sont dans l'âme même ; ils sont les tentations de la passion ; ils naissent nécessairement du caractère même de cette passion. Dans la tragédie d'*Andromaque*, tout dépend de la jalousie de Pyrrhus, de celle d'Hermione, de l'hésitation d'Andromaque entre l'amour de son fils et le souvenir de son époux.

Le naturel et la vie chez Racine. — Cette conception dramatique explique la sobriété et la simplicité tragique de Racine, l'aisance et la rapidité de l'action. Mais elle n'explique pas la force et la profondeur de son théâtre. Son véritable génie est ailleurs : il a su peindre des âmes vivantes.

Nous ignorons où il avait puisé cette expérience de la vie. Nous ne savons rien des exaltations ou des déchirements de son cœur. Nous connaissons même assez mal les milieux qu'il a fréquentés. Nous savons seulement qu'il avait une sensibilité aiguë et frémissante, qu'il était prompt à la colère, prompt aux retours et repentirs, et toujours si prêt à souffrir qu'il accueillera comme un asile le renoncement de sa vie conjugale près d'une femme vertueuse et bornée. Quoi qu'il en soit, *il a compris, comme Molière, les deux caractères qui font les passions vraiment dramatiques.*

Elles sont d'abord ou elles tendent à être irrésistibles. Phèdre est « malgré soi », comme le dit Boileau, perfide, incestueuse. Hermione, Roxane, Ériphile, Athalie vont aussi invinciblement vers le crime (B. I, p. 70). Peut-être, comme Racine le prétendra dans la Préface de *Phèdre*, y a-t-il là une morale janséniste, le sentiment que la nature humaine est, sans le secours de la grâce, vouée invinciblement au péché. Dans tous les cas, c'est cette puissance cruelle de la passion qui en fait l'horreur tragique. *En outre elle est, chez Racine, une force complexe et en partie inconsciente d'elle-même. Ce n'est jamais une définition*

simple de moraliste. Dans les âmes, des sentiments troubles se mêlent et c'est leur conflit, leurs impulsions obscures qui font le mouvement, la péripétie tragique. Hermione ne sait plus si elle aime ou si elle hait ; Mithridate, s'il est roi ou amoureux jaloux ; Agamemnon, s'il est père ou roi des rois ; Phèdre, si elle est résignée ou révoltée ; Athalie, si elle redoute le petit Joas ou s'il lui plaît.

C'est de tout cela qu'est fait le naturel de Racine, et ce naturel est souvent brutal, amer, farouche. Le doux et le tendre Racine est celui qui nous a fait des crises de la vie intérieure les peintures les plus vigoureuses et les plus sombres (B. I, p. 70).

L'art de Racine. — Mais cette brutalité du théâtre de Racine est plus ou moins masquée par son art : art qui est, dans ses éléments, celui de son temps. *Il est toujours soigneusement ordonné*. Les explosions même d'une passion presque démente, comme celles de Roxane ou de Phèdre, sont, quand on y regarde de près, composées comme un discours de Corneille. On y suit nettement la progression régulière et les revirements ménagés des sentiments. *Le style est, pour le vocabulaire, celui de la poésie noble du XVII^e^ siècle*. Racine, sauf de rares exceptions, évite les mots qui ne sont pas du bel usage poétique. Les images ne sortent guère du cercle des métaphores permises. La versification même, malgré de très rares hardiesses dont il n'est pas sûr que Racine ait vu toute la valeur, obéit aux règles de Boileau et de Malherbe (B. I, p. 74).

Cependant il a su mettre dans tout cet ordre et cette bienséance classiques une admirable poésie. Tout est composé chez lui, mais d'une *composition* souple, cachée, qui donne de la clarté sans déformer la spontanéité de la passion. Les éléments du style sont pauvres. Pourtant il a si bien donné *aux mots* toute leur force, qu'ils prennent de l'éclat et de la profondeur. *Les images* sont discrètes, mais elles sont si justes qu'elles ouvrent soudain tout un horizon d'âme ou même de paysage (B. I, p. 83). *La césure* principale de ses vers est à l'hémistiche ; mais les coupes secondaires sont si variées, si bien distribuées que ces vers ont un rythme souple qui suit toutes les nuances du sentiment.

Racine est presque un exemple unique dans l'histoire de notre littérature, et des littératures. Nul n'a enfermé dans des règles plus étroites une vie plus intense et un art plus expressif.

BOSSUET

Bossuet est né à Dijon en 1627. Il acheva ses études à Paris et fut nommé, en 1652, archidiacre dans le diocèse de Metz. De 1659 à 1669, il prêche à Paris. En 1669, il est évêque de Condom, mais n'y réside pas ; il est d'ailleurs choisi comme précepteur du dauphin en 1670. Pour l'éducation du dauphin, il compose divers ouvrages, dont le *Discours sur l'histoire universelle*, publié en 1681.

Bossuet s'efforce d'y montrer comment, dans l'histoire des peuples, tout est préparé d'abord en vue de la naissance de Jésus-Christ, puis, après cette naissance, comment tout est à nouveau conduit par la Providence pour la diffusion et le triomphe de l'Évangile (que favorise la domination universelle des Romains).

Évêque de Meaux en 1681, Bossuet administre avec zèle son diocèse et s'engage dans d'ardentes polémiques. Contre les protestants, il défend l'orthodoxie catholique. Son ouvrage le plus important est l'*Histoire des variations des Églises protestantes* (1688), où il montre que seul le catholicisme possède la vérité, parce que seul il a enseigné constamment les mêmes dogmes ; il défendit cet ouvrage contre le célèbre ministre protestant Jurieu. Contre l'autorité du pape, il essaya de revendiquer les libertés de l'Église gallicane qui donnaient au clergé de France une indépendance relative; la querelle fut vive, surtout de 1681 à 1692, et Bossuet y fut d'ailleurs vaincu. Contre l'oratorien Richard Simon qui examinait l'Ancien Testament en historien, il défendit la tradition théologique; la polémique dura jusqu'à la mort de Bossuet (1704). Il combattit enfin âprement le quiétisme. (Voir page 119.)

Comme orateur, Bossuet a prononcé de très nombreux sermons (*Sur l'honneur du monde*, 1660 ; — *Sur l'impénitence finale*, 1662 ; — *Sur la mort*, 1662, etc...). Ils ne furent publiés en partie qu'en 1772, sur des manuscrits très remaniés et dont aucun n'était prêt pour l'impression.

ANALYSE DU SERMON SUR LA MORT. — *Voyez dans la mort, « dans le tombeau de Lazare » ce que c'est que l'humanité. 1^er^ point. La mort nous prouve notre misère. Nos grandeurs ne sont que néant. Nous ne vivons qu'un instant au regard de l'éternité. 2^e^ point. Mais la puissance de l'esprit humain est merveilleuse ; c'est qu'il nous vient de Dieu ; attachons-nous donc à cet esprit, à cette âme. Le contraste entre le néant du corps et la grandeur de l'âme s'explique par le péché de l'homme. Mais Dieu est miséricordieux et la mort peut nous ouvrir le ciel.*

Bossuet a composé en outre douze oraisons funèbres (dont deux perdues). Les principales sont celles d'*Henriette de France*, reine d'Angleterre (1669) ; d'*Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans* (1670) ; de *Marie-Thérèse d'Autriche, reine de France* (1683) ; d'*Anne de Gonzague, princesse palatine* (1685) ; du *Prince de Condé* (1687).

Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.

ANALYSE. — *Texte :* Vanitas vanitatum et omnia vanitas. *Tout est vain dans l'homme si l'on considère ce qu'il donne au monde ; tout au contraire est précieux si l'on considère ce qu'il doit à Dieu.* 1re *partie : grandeurs mondaines d'Henriette d'Angleterre ; ses qualités d'esprit et de cœur ; mais sa mort soudaine.* 2e *partie : ses qualités chrétiennes, courage et confiance au moment de la mort ; avantages chrétiens de cette mort. Péroraison : leçon que cette mort nous donne.*

Lire : G. LANSON, *Bossuet* (1890) ; — A. RÉBELLIAU, *Bossuet* (1900) ; — F. BRUNETIÈRE, *Bossuet* (1914).

Les débuts de Bossuet. — *Il cède parfois dans ses premiers sermons à ce bel esprit qui gâtait tous les prédicateurs de son temps.* L'éloquence religieuse s'était mise, en effet, à l'école des Balzac, des Voiture et même, bien souvent, des précieux et des burlesques. Les prédicateurs populaires, pour frapper leurs auditeurs, parlaient en images brutales ou joviales ; les prédicateurs mondains rivalisaient d'emphase, de bel esprit ou même de galanterie ; un sermon n'était, pour eux, qu'un exercice ingénieux de style.

Bossuet réagit, parce que, très vite, il ne fut plus qu'une âme énergique et droite de prêtre. Comme il le dit dès le *Panégyrique de saint Paul*, en 1659, il ne songea plus qu'au service de Dieu.

Bossuet, directeur d'âmes. — Le devoir d'un prêtre est d'abord d'enseigner non pas une morale, mais les vérités de la religion ; la morale n'est qu'une application de ces vérités. Or les vérités du christianisme se trouvent dans les Livres saints et dans les ouvrages des Pères de l'Église. C'est là que Bossuet va chercher son enseignement. Il ne discute pas. Il lit et il accepte. Saint Paul, saint Jérôme, saint Augustin ont été consacrés par l'autorité séculaire de l'Église. Ils nous donnent, ainsi que l'Évangile, la vérité. L'orateur sacré n'a plus qu'à mettre en lumière cette vérité. Ainsi *tous les sermons, toutes les oraisons funèbres sont appuyés non pas sur des analyses de moraliste ou des raisonnements de philosophe, mais sur des textes, sur des vérités non pas simplement humaines, mais catholiques.*

Pas plus qu'on ne discute ces vérités, on ne doit discuter sur leurs conséquences et sur les règles de vie qu'elles imposent. Bossuet est un adversaire résolu des Jansénistes, mais il ne s'est jamais intéressé aux subtilités des cas de conscience que les Jansénistes ont dénoncées. Ce qu'il enseigne, ce n'est pas une

religion à l'usage des âmes compliquées ou scrupuleuses, ou de celles qui essaient d'accorder la vie du monde et la vie religieuse ; c'est une religion claire, nette, autoritaire, pratique si l'on veut, parce qu'elle ordonne des choses simples et les ordonne sans ambiguïté. *Pas d'argumentation d'école, ni de théologie, pas d'élégances mondaines ; un appel direct, impérieux aux âmes pour fortifier les bons et sauver les méchants.*

Cette simplicité et cette vigueur ont été, si l'on se place à un point de vue laïque, un peu étroites et obstinées. Pour Bossuet, la religion tout entière est l'obéissance à la parole de Dieu. Le sens de cette parole est déterminé par l'autorité religieuse. Tout ce qui menace cette autorité, tout ce qui, en compliquant la vie et la pensée, risque d'obscurcir la conscience simple des devoirs dictés par l'Église, est coupable. Il faut contre ceux qui discutent, divisent, détournent, sévir impitoyablement. La révocation de l'Édit de Nantes par Louis XIV lui semble bonne et nécessaire. Richard Simon est coupable parce qu'il invite chacun à réfléchir par lui-même sur l'histoire de l'Ancien Testament. Fénelon est coupable parce qu'il met l'essentiel de la religion dans l'extase mystique, non dans la pratique des commandements. *Bossuet est l'ennemi du divertissement, de la curiosité, de la liberté politique, de la liberté de la science.*

La raison de Bossuet. — Bossuet est pourtant autre chose qu'un dogmatique. Pour obtenir la soumission pieuse de ses auditeurs ou de ses lecteurs, il veut convaincre leur raison. Vers la fin de sa vie, il se défiera fort du cartésianisme, qui donne à la raison des droits dangereux. Mais il est pourtant cartésien et classique, parce qu'il veut prouver par des idées lucides. S'il demande une soumission sans réserve, c'est parce qu'elle est justifiée selon lui par le bon sens, par cette raison de tout le monde qui est la raison cartésienne.

Il s'efforce donc constamment de donner des preuves qui soient, comme le veut Descartes, claires et distinctes. Il se défie de tout ce qui est mysticisme, élan irraisonné, conviction immédiate du cœur. Sa politique et sa religion sont justifiées par l'examen de l'histoire du monde, par ce *Discours sur l'histoire universelle* où il montre comment la Providence a conduit insensiblement les événements pour le triomphe de l'Église. Quand il écrit son *Histoire des variations des Églises protestantes*, il sait qu'il a

affaire à des adversaires méthodiques ; il s'informe donc des faits et des textes avec la plus grande précision, et c'est par une histoire très exacte qu'il veut prouver les discordes et les contradictions de ces Églises. Quand il prononce ses oraisons funèbres, il en fait autre chose que des discours d'apparat : ce sont des leçons morales qui enseignent le néant des grandeurs humaines. Mais pour que la leçon porte, il faut que l'oraison, dans une certaine mesure, soit sincère. Il ne faut pas que Bossuet taise, devant ceux qui les connaissent, les erreurs des morts. Il avouera donc les égarements d'Anne de Gonzague et les fautes de Condé. *La raison, comme sa conscience, lui impose la sincérité.*

La sensibilité de Bossuet. — Mais il n'aurait pas été un grand orateur s'il n'avait eu que des convictions profondes et une raison solide. Dès le début de sa carrière (*Panégyrique de saint Paul*), il affirmait que l'art est inutile pour enseigner la parole de Dieu ; vers la fin de sa vie, il le répétera plus énergiquement encore. Mais le dédain de l'art ne ferme pas le cœur aux grandes émotions humaines. *Bossuet a montré constamment dans son œuvre qu'il laissait parler son cœur.* Il était attaché profondément à Henriette d'Angleterre et c'est sa douleur qu'il exprime en racontant, dans l'Oraison funèbre, sa mort soudaine (B. II, p. 54). Il était attaché surtout à toute cette humanité qu'il voulait arracher au vice et à l'impénitence ; *il y a dans son œuvre une grande pitié pour la misère morale de l'homme*, pour la menace des châtiments de l'éternité. Les sermons de Meaux ne sont presque plus de l'éloquence : c'est le conseil et comme le geste d'un père qui veut aider les plus humbles de ses enfants.

Il s'est représenté cette misère et les grandeurs de la religion avec une puissante imagination. *Il y a de la poésie, du lyrisme dans ses Oraisons, ses Sermons, ses Élévations à Dieu sur les mystères* ou ses *Méditations sur l'Évangile.* Il ne raisonne pas seulement sur les vicissitudes de la fortune, sur les vanités du monde, sur la justice de Dieu, sur les délices de la piété ; il fait même plus que s'en émouvoir ; il les voit. Ainsi le sermon ou l'oraison funèbre deviennent constamment des tableaux ou des drames ; le génie de Bossuet passe le goût des classiques pour les abstractions ; la morale et la piété deviennent vivantes et concrètes.

L'art de Bossuet. — Même, *tout en dédaignant l'art d'écrire, il en a connu toutes les ressources.* Il en use peut-être trop savam-

ment, pour notre goût moderne, dans les *Oraisons*. Il semble que la majesté de ses périodes et de certaines de ses descriptions soit un peu solennelle et froide (B. II, p. 52). Son excuse est qu'il les prononçait dans le cadre d'une cérémonie où l'on prodiguait toutes les pompes. Cette rhétorique ne s'y trahit d'ailleurs que par occasions. Dans les Sermons, Bossuet passe sans effort de la plus haute éloquence à la plus simple ; le style n'est que le mouvement naturel de sa pensée et de sa sensibilité. (Il ne les apprenait pas d'ailleurs, et ce que nous lisons n'est qu'une préparation qui soutenait l'improvisation.) Dans les ouvrages de polémique, le style est vigoureux, pressant, direct ; dans les ouvrages de piété, il se fleurit d'images et coule en effusions. Il est toujours ordonné d'ailleurs et clair, et soumis aux deux maîtres de Bossuet : la parole de l'Église, la raison.

IV. — LA LITTÉRATURE D'ANALYSE MORALE : LA ROCHEFOUCAULD ; M^me^ DE LA FAYETTE — LES LETTRES DE M^me^ DE SÉVIGNÉ — LES MÉMOIRES

LA ROCHEFOUCAULD

La Rochefoucauld (1613-1680) prit une part très active à la Fronde. Il ne retira des batailles qu'une blessure grave, et de ses intrigues que des déceptions. Il se résigna à vivre dans la retraite, loin de la cour, en cultivant l'amitié de M^me^ de Sablé et de M^me^ de La Fayette. Il publia, en 1662, ses *Mémoires*, et, en 1665, des *Réflexions ou Sentences et Maximes morales.*

Le goût des maximes et des portraits dans les salons. — Les maximes sont l'œuvre de La Rochefoucauld. *Mais il a eu constamment des collaborateurs, et surtout des collaboratrices.* La grande occupation des salons, et surtout du salon de la marquise de Sablé, où La Rochefoucauld était assidu, c'était d'analyser les sentiments. Pendant la Fronde, on s'était contenté de les éprouver avec violence. Quand il fut interdit d'agir, on voulut disserter. On satisfaisait ainsi le goût de l'examen de conscience, développé par la religion, et le goût du raisonnement, né de la philosophie cartésienne et du génie de cette génération. *On publie ainsi de nombreux Portraits* (portraits tout moraux où la personne physique n'avait guère de part) et *d'aussi nombreuses Réflexions* ou *Maximes*. Celles de La Rochefoucauld ont été discutées et revisées chez M^me^ de Sablé.

WITHDRAWN

La doctrine de La Rochefoucauld. — La doctrine générale, bien qu'elle ne fût pas tout à fait neuve, lui appartient. Il avait souffert de la vie. Il avait traversé une société, celle de la Fronde, où l'on pratiquait le machiavélisme ; tout était bon, y compris l'hypocrisie, pour réussir. La Rochefoucauld a donc voulu voir partout, ou presque partout (car il ne parle pas des sentiments de famille) une hypocrisie inconsciente. On aime ses amis, on aime d'amour parce qu'on a de la joie à aimer ; on est généreux parce qu'on souffre de voir souffrir ; *ainsi* « *toutes les vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves dans la mer* ».

On pourrait s'étonner de voir cette doctrine accueillie dans une société où les femmes ont été souvent tendres et généreuses. *Mais elle était confirmée par la religion.* Les Jansénistes répétaient avec âpreté cette vérité chrétienne que tout en nous était corrompu et qu'on ne pouvait être vertueux sans la grâce divine. Surtout la littérature, dans ces salons, était fort différente de la vie ; on y goûtait « le rare », le paradoxe. La doctrine de La Rochefoucauld ne tirait pas plus à conséquence que les romans où, pour être aimé, il fallait vaincre les géants, pourfendre les dragons et vivre au fond des déserts.

Mme de La Fayette

Les mondains du XVIIe siècle ont lu avec passion des romans, aujourd'hui illisibles, dont les plus célèbres furent ceux de Gomberville (*Polexandre*, 1629), de Mlle de Scudéry (*Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653, en dix volumes) et de La Calprenède (*Cléopâtre*, 1647, en douze volumes). Ils y goûtaient d'abord de merveilleuses complications d'aventures qui donnaient satisfaction à leur goût du romanesque. Ils y trouvaient également la « métaphysique d'amour » qui était à la mode dans les salons, le portrait de l'amoureux parfait qui, prolongeant la tradition de l'amour courtois, se soumet humblement aux volontés de celle qu'il aime et brave, pour la conquérir, tous les périls ; la « délicatesse » enfin qui analyse les nuances subtiles du sentiment. Les romans de Mlle de Scudéry gardent un intérêt historique, puisque, dans un décor et sous des costumes soi-disant antiques, elle peint les goûts et souvent les personnes de la société contemporaine.

Mme de La Fayette (1634-1693), aidée sans doute par La Rochefoucauld, sut dégager de ce fatras le roman moderne. Elle consacra le goût des « nouvelles », c'est-à-dire des romans courts. Surtout par son roman de *la Princesse de Clèves* (1678), elle donna un modèle du roman simple et du roman psychologique.

ANALYSE. — *M^lle de Chartres a épousé, sans l'aimer vraiment, le prince de Clèves. Mais elle s'éprend brusquement d'amour pour le duc de Nemours. Comme elle est honnête, elle se décide à avouer cet amour à son mari, pour qu'il l'aide à s'en défendre. Désespéré, le prince de Clèves meurt bientôt de cet aveu et la princesse se retire dans un couvent.*

Lire : D'HAUSSONVILLE, *M^me de La Fayette* (1891).

M^me de La Fayette garde sans doute certaines habitudes des romanciers contemporains. *La Princesse de Clèves* est encore un roman « historique », une histoire de la cour de Henri II, comme la *Clélie* de M^lle de Scudéry était une histoire romaine. C'est l'étude d'un cas exceptionnel et qui suppose bien quelque « métaphysique ». M^me de Clèves, pour se défendre de l'amour invincible qu'elle éprouve pour M. de Nemours, avoue son amour à son mari ; la défense est quelque peu hasardée. *Mais c'est pourtant, pour la première fois, un roman où il n'y a que de la vérité. Action simple*, sans événements, qu'une rencontre, un coup de foudre et ses conséquences. Comme dans les tragédies de Racine, *les événements sont dans les âmes*, dans les âmes tourmentées et honnêtes de M. de Nemours et de la princesse, dans l'âme désespérée du prince de Clèves. Tout est banal et convenu dans le décor ; les portraits physiques des personnages sont vagues. Mais le portrait des âmes est fait avec une précision élégante et un naturel exquis. Et le pathétique naît, avec une forte simplicité, non des effets du style, mais du tragique des situations.

M^me DE SÉVIGNÉ

Née en 1626, M^lle de Rabutin-Chantal épousa le marquis de Sévigné, d'humeur inconstante et querelleuse, qui la ruina, en partie ; il fut tué en duel en 1651. Dès lors, M^me de Sévigné vécut pour ses enfants (un fils, officier, qui était fort dépensier ; une fille, mariée au marquis de Grignan, qui fut, à partir de 1669, lieutenant général [gouverneur] de Provence), et pour les plaisirs intelligents des salons où l'on savait causer et raisonner avec esprit. Elle aimait pourtant aussi la vie aux champs, chez son oncle, à Livry, et dans sa propriété des Rochers, en Bretagne. Elle mourut en 1696. Ses lettres ont été publiées au XVIII^e siècle.

Lire : G. BOISSIER, *M^me de Sévigné* (1887).

Le goût de l'observation et de l'analyse. — M^me de Sévigne est d'abord, comme M^me de Sablé ou M^me de La Fayette, *une*

femme raisonnable. Elle n'a pas de passions vives et cruelles. *Elle est tout à fait instruite ;* c'est presque une femme savante de Molière. Elle est élève de Chapelain et de Ménage ; elle sait le latin, lit Quintilien et Tacite ; elle applique cette raison et cette instruction à raisonner de sujets graves et de morale ; elle se passionne pour Nicole, Pascal, saint Augustin. Et elle juge les hommes et les événements avec une sûre clairvoyance.

L'imagination de Mme de Sévigné. — *Mais Mme de Sévigné a aussi une très vive imagination, plus vive même, peut-être, que les tendresses de son cœur*. Elle aime ardemment sa fille, la sèche et raisonneuse Mme de Grignan, avec des impatiences et des désolations. Mais elle se pique un peu au jeu de son amour ; elle *voit* sa fille, et elle s'entraîne à la voir, parce que tout se peint dans son esprit avec une merveilleuse vivacité et qu'elle s'enchante elle-même du spectacle qu'elle se donne. C'est ainsi que *sa correspondance est devenue le miroir le plus fidèle et le plus divertissant de cette société du XVIIe siècle :* intrigues et cérémonies de cour, comédies et tragédies (B. II, p. 48), procès de Fouquet, mort de Turenne, mort de Louvois, l'affaire des Poisons, querelles d'auteurs et engouements de la mode, Racine, le café, le chocolat. *Il y a même la nature*, celle de Livry et des Rochers (B. II, p. 50) qu'elle n'aime pas d'un amour romantique mêlé de rêves et d'élans, mais qu'elle voit, comme le reste, avec le charme de ses lignes paisibles et la lumière qui s'y joue.

L'art de Mme de Sévigné. — C'est, comme sa raison, un art très lucide et très adroit. *Ses lettres ne sont pas des effusions jetées en hâte sur le papier*. Elle les travaille ; elle les remanie souvent ; elle sait qu'on les lira dans le cercle des Grignan — comme nous lisons aujourd'hui nos revues (B. II, p. 47). *Mais ce ne sont pas pourtant des dissertations* à la Balzac ou des pointes soigneusement limées à la Voiture. C'est sa pensée, son imagination, son cœur, parés seulement pour le monde, et non pas en négligé.

LES MÉMOIRES

Outre de nombreuses correspondances [dont les plus intéressantes sont celles des grands écrivains, de Bussy-Rabutin (1618-1693), de Mme de Maintenon, de Guy Patin (1602-1672) etc...], le XVIIe siècle

nous a laissé un assez grand nombre de Mémoires : ceux de La Rochefoucauld, de M^lle de Montpensier, de Bussy-Rabutin, les *Historiettes* de Tallemant des Réaux (1619-1692). Les plus vivants sont ceux du cardinal DE RETZ. Le cardinal de Retz (1614-1679) vécut pour conspirer. D'abord triomphant pendant la Fronde, il fut, en fin de compte, emprisonné, s'évada, vécut à l'étranger pendant huit ans et, sur promesse d'être sage, rentra en France pour y rédiger ses *Mémoires*. Il y mit sa morale, qui est que le succès, en politique, justifie tout. Mais il y mit aussi ses merveilleuses qualités d'observateur, habile à démêler les âmes derrière les visages ; il a su peindre d'ailleurs cette époque pittoresque dans un style vigoureux et coloré.

V. — FUSION DE LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE ET DE LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

LA FONTAINE. — MOLIÈRE. — LES SUCCESSEURS DE MOLIÈRE

Deux écrivains surtout, tout en se rattachant à l'école classique, ont suivi librement des chemins où ils ont côtoyé dans leur morale, et parfois dans leur art, les écrivains de la littérature indépendante.

LA FONTAINE

La Fontaine naît à Château-Thierry en 1621. Il succéda à son père comme maître des eaux et forêts. Il se maria, eut un fils ; mais le ménage marcha fort mal, sans doute par la faute de La Fontaine, qui délaissa bientôt (1659) et sa femme et Château-Thierry. Quand il eut épuisé sa fortune, il eut recours à de riches protecteurs : le surintendant Fouquet d'abord, jusqu'en 1661 ; M^me de La Sablière, quand il eut résigné sa charge de maître des eaux et forêts (1672) ; puis M. d'Hervart. Il publia des *Contes* élégants, spirituels, mais licencieux (1665, 1671, 1675), puis des *Fables* (livres I-VI, 1668 — livres VII et VIII, 1678 — livres IX-XI, 1679 — livre XII, 1694). Il a écrit en outre des pièces de théâtre qui sont médiocres, des poésies diverses dont l'*Élégie aux nymphes de Vaux*, où il défend courageusement Fouquet après sa disgrâce (1661), un *Discours à M^me de La Sablière* (1684), une *Épître à M^gr Huet* (1687), où il prend parti, dans la Querelle des anciens et des modernes, pour les anciens, etc... Avant de mourir (1695), il s'était réconcilié avec la religion.

Lire : TAINE, *La Fontaine et ses fables* (1853) ; — G. MICHAUT, *La Fontaine* (1914).

Le caractère de La Fontaine. — La Fontaine est bien un classique. Mais s'il l'est par le goût, il ne l'a pas été par le caractère. *Il n'a aucun souci de la règle, de la religion, de la morale même ou de la dignité.* Rien ne compte pour lui que sa fantaisie et son plaisir, le jeu, l'amour, les livres, la musique, les « délices chimériques » (ajoutons ses amis, à qui il est fidèle). Il sacrifie ses devoirs d'état, de famille, de conscience ; ou plutôt il n'a jamais compris qu'il eut des devoirs. Il va vers ce qu'il aime, d'instinct, comme « un papillon du Parnasse ». *Il le fait d'ailleurs sans malice*, avec une candeur ingénue et qui désarmait les contemporains (B. I, p. 99).

La fantaisie de La Fontaine. — *C'est cette indépendance de caractère qui explique en partie le génie de La Fontaine.* Il a suivi « cent passions des sages condamnées », mais il y en avait parmi elles qui étaient des passions littéraires fécondes. Quand il veut être sage, méthodique, obéir aux règles, quand il écrit un poème sur *le Quinquina* ou, pour plaire aux Jansénistes, un autre sur *la Captivité de saint Malc*, il est détestable. Mais quand il écrit comme il lui plaît, il est exquis. C'est ainsi qu'il a transformé la fable.

La fable avant La Fontaine. — La fable est bien un genre classique, mais c'était un genre didactique et scolaire. Les fabulistes auxquels La Fontaine emprunte ses sujets, les Grecs Ésope et Babrius, le Latin Phèdre, sont seulement des moralistes qui veulent donner une leçon de sagesse ou de prudence. *L'action est réduite à un récit aussi bref que possible ; il suffit qu'on puisse en dégager la conclusion pratique.* Les premières fables de La Fontaine : *le Loup et l'Agneau, la Cigale et la Fourmi*, bien qu'elles soient plus pittoresques que celles des anciens, rappellent cette manière sèche et rapide. Mais ce n'était pas pour enseigner ainsi la morale aux enfants et aux âmes simples que La Fontaine écrivait ses fables.

La fable drame. — *Ce qui lui importe en effet, ce n'est pas la morale de la pièce, mais la pièce elle-même.* Il a conçu la fable comme « un drame à cent actes divers, et dont la scène est l'univers ». Les acteurs ne sont plus seulement les symboles de la férocité, de la ruse, de la naïveté, mais des êtres vivants qui ont leur physionomie, leur caractère physique et moral. Quand ils se trouvent aux prises, ils parlent luttent, s'ingé-

nient, ou se laissent duper non pas pour rendre service au moraliste, mais, comme il arrive dans la vie, parce qu'il y va de leur appétit, de leurs passions, de leur destinée. *La fable devient ainsi une action dramatique vivante* (B. I, pp. 86, 87, 89).

Mais ce drame est assez différent, dans son caractère, d'une comédie ou d'une tragédie classiques. Pas de décors sur la scène du XVII^e siècle ; pas de costumes, puisqu'ils sont tout à fait conventionnels. Les drames de La Fontaine au contraire laissent aux animaux leur costume ; et ils laissent à leurs aventures le vaste, changeant et pittoresque décor de la nature. *Seul La Fontaine au XVII^e siècle a vraiment aimé complètement la nature.* Non pas, peut-être, parce qu'il était maître des eaux et forêts : ce n'était qu'une besogne d'administrateur ; mais parce qu'il aimait la rêverie, les « délices chimériques » et les « sombres plaisirs d'un cœur mélancolique ». *La Fontaine a réintégré le pittoresque dans la poésie française.*

La fable lyrique. — La fable ainsi comprise peut obéir encore, comme une comédie de Molière, à la logique classique. Mais c'était un cadre trop étroit pour la fantaisie de La Fontaine. Tout « fait quelque rôle » dans ses fables, et lui tout le premier. Très souvent, *surtout à partir du recueil de* 1678, *la fable n'est plus qu'un prétexte.* Le sujet choisi par La Fontaine est à peu près oublié pour une discussion, une méditation, une confidence, sur les douceurs de l'amitié (*les Deux Amis*), sur l'amour (*les Deux Pigeons*), sur la solitude (*le Songe d'un habitant du Mogol*), sur la métempsycose (*la Souris métamorphosée en fille*). Toute la littérature classique chasse le moi de la poésie. Mais La Fontaine ne s'est intéressé à rien tant qu'à lui-même. *C'est lui-même qu'il transporte dans ses fables*, et c'est par là qu'il est, à peu près, le seul poète lyrique de l'école classique.

La langue et le style. — *Même indépendance dans le style et la versification.* Il est sans doute à son aise ; les scrupules classiques ne règlent que les grands genres et la poésie ; or la fable n'est ni un grand genre, ni un genre réservé à la poésie. Aussi La Fontaine use largement de sa liberté. Tous les mots lui sont bons, pourvu qu'ils soient expressifs et pittoresques : mots de patois, mots populaires, mots anciens, mots forgés par sa fantaisie. Dans le choix des vers et des rythmes, la seule règle est que la cadence exprime le mouvement de la pensée et du sentiment. Un vers de trois syllabes s'unit à un alexandrin ;

les rejets, les enjambements se multiplient ; c'est la vie même, souple et variée, au lieu de la convention monotone.

La morale des fables. — Dans cette conception de la fable, la morale devient ce qu'elle peut. La Fontaine évidemment ne s'en souciait guère, et s'il a mis une morale, c'est pour obéir à la tradition. Il a pris d'ailleurs la morale de la tradition qui s'accordait avec sa propre indifférence. La morale d'Ésope, de Phèdre, des fabliaux du moyen âge est une morale de l'expérience. Elle enseigne à « se bien conduire dans la vie », c'est-à-dire à ne pas être dupe ou victime, à se défier des loups ou des renards et de ces vices : vanité, ambition, discorde, etc., dont les conséquences sont un châtiment. *C'est un manuel de prudence bien plutôt qu'une morale* (B. I, pp. 85, 87, 94).

Le classicisme de La Fontaine. — La fantaisie de La Fontaine et son indifférence à la morale n'ont pourtant pas grand'chose à voir avec celles d'un Régnier, d'un Théophile, d'un Saint-Amant. *Indépendant de caractère, et lorsqu'il s'agit de choisir ou de développer ses sujets, La Fontaine est strictement classique dans ses goûts lorsqu'il s'agit de leur donner leur expression.*

Il est d'accord avec ses amis, Boileau et Racine, sur les défauts à la mode, le burlesque ou la préciosité. Dans ses *Contes* mêmes, dont le sujet est scabreux, il évite avec soin l'expression grossière. Il sait aussi qu'il ne saurait rien y avoir de parfait sans un effort patient et réfléchi. L'apparente aisance des fables faisait croire aux contemporains qu'il les produisait ainsi qu'un pommier ses pommes, comme un fablier. En réalité, il les a corrigées avec tant de patience que pour celles dont nous possédons le brouillon, presque rien ne reste parfois de la version primitive. Dans ce lent travail d'art il suit toutes les exigences de l'art classique. *Il sait choisir un développement et s'y tenir ;* un certain nombre de ses fables sont empruntées à la traduction d'un fabuliste oriental, Pilpay (ou Bidpaï) ; chez Pilpay, la digression et le désordre sont la règle. La Fontaine supprime tout ce qui fait longueur, comme il avait enrichi les récits secs d'Ésope ou Phèdre ; *il compose*, c'est-à-dire que l'ordre de ses idées et de ses images ne dépend pas, comme chez Régnier par exemple, du caprice de sa verve : il calcule son exposition, son décor, son dialogue, son dénouement ; il sait, comme le dit Boileau, le pouvoir d'une chose en sa place ;

il a cette qualité presque indéfinissable qui s'appelle le goût et que Boileau louait déjà en dissertant sur son conte de *Joconde ;* il est classique parce que chez lui rien ne dépasse la mesure ; la vie, le pittoresque, le lyrisme, se soumettent à des lois subtiles qui leur donnent l'esprit, la grâce, la discrétion. Enfin il laisse, comme il le dit, dans les plus beaux sujets quelque chose à penser. Cela veut dire que cette poésie si simple et si courte d'apparence a souvent la beauté la plus profonde de la poésie : elle se prolonge dans l'âme en échos.

MOLIÈRE

Jean-Baptiste Poquelin, qui prit au théâtre le nom de Molière, est né en 1622. Son père était valet de chambre tapissier ordinaire du roi, et tenait boutique aux Halles. Il fut élevé au collège de Clermont. Quand il en sortit, il fit ses études de droit. Mais il n'aimait sans doute pas la chicane, car, dès 1643, il passe un contrat avec les Béjart (deux hommes, deux femmes, dont Armande Béjart) et quelques amis, et fonde l'Illustre Théâtre. Après différentes tentatives, l'Illustre Théâtre, endetté, fut saisi et Molière incarcéré (1645).

La troupe essaie alors, associée à une autre troupe, la fortune de la province. On la trouve à Toulouse, Albi, Carcassonne, Nantes, Narbonne, Agen, Pézenas, Lyon, etc... Molière y joua les tragédies du temps, des comédies de son cru (*l'Étourdi*, vers 1655 ; *le Dépit amoureux*, 1656) et surtout des farces (nous avons gardé *le Médecin volant* et *la Jalousie du Barbouillé*).

En 1658 Molière revient à Paris. Il joue au Louvre et s'installe dans la salle du Petit-Bourbon, puis dans celle du Palais-Royal, et sa troupe prend le titre de Troupe de Monsieur. En 1662 il épouse Armande Béjart, fille ou sœur de Madeleine (née en 1645) ; il a un fils (1664). Il fut constamment protégé par Louis XIV et appelé à jouer à la cour, pour laquelle il composa plusieurs divertissements. Il était devenu riche, très certainement. Il mourut en 1673, terrassé par la maladie, au milieu d'une représentation du *Malade imaginaire*.

Les principales œuvres de Molière sont : *les Précieuses ridicules* (1659).

ANALYSE. — *Magdelon, fille, et Cathos, nièce de Gorgibus, refusent d'épouser la Grange et du Croisy, parce qu'ils ne connaissent pas les belles manières et ne leur ont pas parlé d'amour comme on en parle dans les romans précieux. Pour se venger, ils envoient leurs valets Mascarille et Jodelet costumés en hommes de qualité. Puis au moment où les Précieuses admirent leur bel esprit, les maîtres apparaissent et les chassent.*

Sganarelle (1660). — *Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux,*

comédie héroïque qui échoua et que Molière ne publia pas. — *L'École des maris* (1661). — *L'École des femmes* (1662).

Cette dernière pièce eut un très grand succès. Mais elle fut aussi vivement attaquée. Molière se défendit par *la Critique de l'École des femmes* et *l'Impromptu de Versailles* (1663). — *Le Mariage forcé* (1664). — *La Princesse d'Élide*, comédie-ballet (1664). — *Tartuffe*.

ANALYSE. — *Orgon a recueilli chez lui un pieux personnage, Tartuffe. Tartuffe s'est emparé de son esprit à un tel point qu'il lui promet la main de sa fille, Mariane. Aussi vil qu'hypocrite, Tartuffe s'est épris de la femme (en secondes noces) d'Orgon, Elmire ; Damis, fils d'Orgon, surprend une déclaration de Tartuffe à Elmire. Mais ses accusations et celles d'Elmire ne suffisent pas à détromper l'entêté Orgon jusqu'au moment où, par une ruse, on le rend témoin de l'indignité de Tartuffe. Il serait trop tard d'ailleurs, car Orgon a fait donation de ses biens à Tartuffe et lui a confié des papiers politiques qui le compromettent gravement. Heureusement le roi sait qui est Tartuffe ; il le fait arrêter ; Orgon est sauvé.*

Tartuffe (en trois actes) fut d'abord représenté à la cour en 1664. La représentation publique fut interdite comme dangereuse pour la religion. La pièce fut permise et jouée une fois en 1667. Mais le premier président du Parlement, Lamoignon, la défendit à nouveau. Elle ne fut jouée qu'en 1669. Il semble probable que Molière a visé dans la pièce une société secrète, la compagnie du Saint-Sacrement, qu'on appelait la Cabale des dévots et dont le zèle, d'ailleurs sincère, allait jusqu'à espionner et dénoncer la vie privée. — *Don Juan* (1665). La pièce fut écrite, en hâte, pour remplacer *Tartuffe* interdit. Le sujet, imité de l'Espagnol Tirso de Molina, était fort à la mode.

ANALYSE. — *Don Juan, grand seigneur débauché et impie, a abandonné sa femme Elvire. Il est jeté par une tempête sur une côte où il continue sa conduite et ses propos scandaleux. Il finit par inviter à dîner la statue d'un commandeur qu'il a tué autrefois en duel. La statue accepte, arrive, fixe un rendez-vous à don Juan, et quand il s'y rend la terre s'ouvre et l'Enfer l'engloutit.*

L'Amour médecin (1665). — *Le Misanthrope* (1666).

ANALYSE. — *Alceste hait les vices et l'hypocrisie des hommes. Dans le salon d'une jeune veuve, Célimène, qu'il aime, il a maintes occasions d'observer cette hypocrisie. Quant à lui il se fait d'abord une affaire avec un gentilhomme, Oronte, à qui il assure que ses vers ne valent rien. Puis il veut obliger Célimène à déclarer franchement si elle l'aime ou ne l'aime pas. Toutes sortes d'obstacles retardent l'explication jusqu'au moment où une amie de Célimène, Arsinoé, qui aime Alceste et est jalouse, lui livre une lettre d'amour de Célimène écrite à un inconnu. Alceste demande violemment une explication, mais il finit par être dupé et pardonne. Enfin, au dernier acte, les coquetteries coupables de*

Célimène sont révélées. Alceste s'en ira « au désert », sans Célimène qui refuse de l'y suivre.

Le Médecin malgré lui (1666).

ANALYSE (pour faire connaître une farce de Molière). — *Sganarelle est un bûcheron ivrogne et qui bat sa femme, Martine. Surviennent deux valets qui cherchent un médecin pour Lucinde, fille de Géronte : Martine leur persuade que Sganarelle est un grand médecin, mais qui cache sa science et ne consent à l'exercer que si on le roue de coups. Pour les éviter, Sganarelle s'avoue médecin et se rend chez Lucinde. Celle-ci est devenue muette. En réalité, elle veut épouser Léandre que son père repousse, et elle cherche quelque ruse. Sganarelle émerveille Géronte par ses bavardages soi-disant médicaux ; pendant ce temps, il s'entend avec Léandre et Lucinde, et la pièce finit par un mariage.*

Molière s'y est souvenu du *Vilain Mire* (voir p. 17).

Mélicerte ; la Pastorale comique ; le Sicilien ou l'amour-peintre, comédies-ballets pour les fêtes de la cour (1666-1667). — *Amphitryon* (1668), imité de Plaute. — *George Dandin* (1668), farce raillant les mésaventures d'un roturier qui a épousé une demoiselle noble. — *L'Avare* (1668), imité de l'*Aululaire* de Plaute et des *Esprits* de Larivey.

ANALYSE. — *Harpagon, gentilhomme avare et usurier, s'est épris d'une jeune inconnue, Mariane ; et il veut marier, sans dot, sa fille Élise à un vieux gentilhomme. Mais Cléante, son fils, qui aime Mariane, et Valère, qui s'est fait intendant d'Harpagon par amour pour Élise, s'entendent. La Flèche, valet de Cléante, vole une cassette de dix mille écus à Harpagon. On la lui rend sous promesse de renoncer à Mariane. La pièce finit par le mariage de Mariane et Cléante, d'Élise et Valère.*

M. de Pourceaugnac (1669), comédie-ballet, mésaventures d'un provincial à Paris. — *Les Amants magnifiques* (1670). — *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), comédie-ballet.

ANALYSE. — *M. Jourdain, marchand de drap enrichi, rêve de passer pour gentilhomme. Il prend donc ridiculement des leçons de danse, escrime, musique, philosophie, se laisse duper par le gentilhomme Dorante, et refuse sa fille Lucile à un roturier, Cléante, qu'elle aime. Covielle, valet de Cléante, imagine de le faire passer pour le fils du grand Turc, amoureux de Lucile. M. Jourdain est nommé mamamouchi et le mariage est célébré.*

Les Fourberies de Scapin, farce (1671). — *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672), farce sur les prétentions ridicules d'une comtesse de province. *Les Femmes savantes* (1672).

ANALYSE. — *Chrysale, brave bourgeois, est entouré de trois pédantes : sa femme Philaminte, l'une de ses filles, Armande, sa sœur Bélise. Philaminte veut marier son autre fille, Henriette, qui aime Clitandre, à un pédant, Trissotin. Lutte entre le faible Chrysale, qui prend parti*

pour Henriette, et l'autoritaire Philaminte. Des scènes divertissantes font ressortir les sottises des femmes savantes et de ceux qu'elles admirent : Trissotin, c'est la satire de Cotin, auteur précieux, et Vadius, sans doute la satire de Ménage. Ariste, frère de Chrysale, annonce que Chrysale est ruiné ; Trissotin retire sa demande en mariage. La nouvelle était fausse. Henriette épousera Clitandre.

Le Malade imaginaire (1673), comédie-ballet.

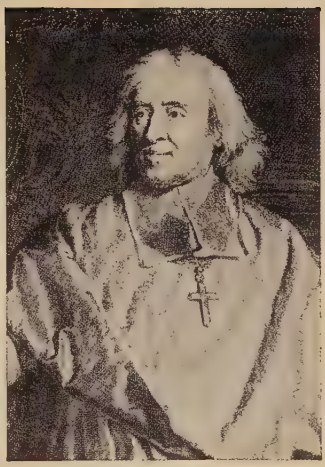
Lire : M. DONNAY, *Molière* (1911) ; — É. FAGUET, *En lisant Molière* (1911) ; — G. MICHAUT, *Molière* (1922-1925).

La formation intellectuelle de Molière. — Molière a fait les bonnes études qui étaient celles d'un bourgeois aisé. Il a connu l'antiquité latine classique ; il a pris sa licence en droit, ce qui n'imposait d'ailleurs pas un grand travail, quand on passait, comme lui, son examen à Orléans. Il est fort douteux que ses études aient été plus loin. Tout ce que Molière connut de surcroît, il l'a appris librement. *Et c'est très probablement la vie qui l'a formé, plus que les livres.*

Il avait certainement un violent appétit de vivre. Ce fils de bourgeois, assuré de la survivance d'une charge de tapissier du roi, rêve de se faire et se fait comédien ; c'est-à-dire qu'il embrasse une carrière où l'on se damnait, tout comédien étant excommunié. Sa troupe fait faillite ; il est emprisonné pour dettes. Peu importe ; il ira courir la province et les hasards. *De toutes les destinées qui s'ouvraient à lui, il a choisi la plus hasardeuse et, pour l'époque, la plus scandaleuse.*

Molière et les farceurs. — C'est dans la rue même, dans les rues de Paris, qu'il a dû prendre son goût et exalter sa vocation. *On ne comprendrait rien au théâtre de Molière et à son génie si l'on ne se souvenait pas qu'il y avait, pour un enfant qui musait, des spectacles qui ne coûtaient rien et qui attroupaient infailliblement les badauds.* Les « farceurs », pour achalander des charlatans, débitaient leurs parades sur le Pont-Neuf ou à la foire Saint-Germain. Tabarin, Rodomont étaient plus connus que Rotrou ou même Corneille. Les comédiens mêmes de l'Hôtel de Bourgogne : Turlupin, Gros-Guillaume et Gauthier-Garguille, donnent la farce après la tragi-comédie ou la comédie. Ces parades et ces farces dont nous avons gardé des recueils n'étaient pas de la littérature ; elles sont grossières ou obscènes. Mais, assez souvent, c'est du théâtre ; elles ont du pittoresque et du mouvement ; elles inventent ou se transmettent le coq-à-l'âne, le quiproquo, le jeu de

JEAN RACINE.
Gravure de Daullé, 1752.



BOSSUET.
Gravure de Drevet, d'après H. Rigaud.

LA FONTAINE.
Portrait par de Troy.
Bibliothèque de Genève. — CL. BOISSONNAS.

MOLIÈRE.
Portrait par Mignard.
Musée Condé, à Chantilly. — CL. NEURDEIN

scène qui font rire. *Molière n'a méprisé ni les bourdes joviales ni les coups de bâton. Il a écrit joyeusement, en bon farceur, des farces* (le Médecin malgré lui, les Fourberies de Scapin, M. de Pourceaugnac, etc.) [B. II, pp. 34, 42]. Il a mêlé des farces grasses ou copieuses à quelques-unes de ses comédies plus sérieuses (cérémonies du *Malade imaginaire*, du *Bourgeois gentilhomme*).

Molière et la province. — Il a fait aussi l'éducation de son génie en courant la France. Nous ne savons à peu près rien de ces années d'aventures, sinon quelques dates, quelques signatures, quelques faits. Mais il y vit assurément d'innombrables originaux. On retrouve directement la province dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, *M. de Pourceaugnac*. On la retrouve indirectement dans *les Précieuses ridicules*, qui sont en réalité des pecques provinciales. On la retrouverait, peut-être, dans *l'École des maris* ou *l'École des femmes*. Dans la société parisienne, l'originalité des caractères se déguisait déjà sous le vernis de la politesse et des modes. La vie d'aventures de Molière lui a ouvert un plus vaste monde, plus pittoresque. *Son originalité tient en partie à ce que, à peu près seul au XVII^e et au XVIII^e siècle* (avec J.-J. Rousseau), *il n'a pas été complètement un Parisien.*

La tradition comique chez Molière. — La comédie de Molière n'est pourtant pas née seulement des joyeusetés populaires et des spectacles que sa vie changeante lui avait donnés. *Il a beaucoup emprunté à ses lectures.* Ce sont surtout ses sujets qu'il imite. Il les doit, à ses débuts et dans ses farces, à la *commedia del arte*, sortes de joyeux vaudevilles où les comédiens italiens, sous des déguisements conventionnels toujours les mêmes (Scapin, Arlequin, etc.), nouaient et dénouaient, parmi les mille calembredaines d'un dialogue en partie improvisé, les fils d'une intrigue fertile en quiproquos, bastonnades et filouteries. Il emprunte également des sujets à *la comédie italienne sérieuse*, ceux de *l'Étourdi* par exemple ou du *Dépit amoureux*. Il emprunte à Plaute une part du sujet de *l'Avare*, celui d'*Amphitryon ;* à Térence, l'idée de *l'École des maris ;* aux Italiens ou Espagnols, celle du *Don Juan. Il emprunte enfin, de toutes mains, des situations* aux conteurs et romanciers italiens, espagnols, français, à Boccace et à Scarron. Il a des dettes parfois envers des *contemporains ;* il prend une situation, pour *l'Avare*, à Boisrobert, une scène à *la Sœur* de Rotrou et deux

au *Pédant joué* de Cyrano pour *les Fourberies de Scapin*. Tous ces emprunts sont d'ailleurs dans la tradition du temps ; tous les sujets sont à tous ; vienne qui pille. Et plus exactement ils font l'affaire de Molière ; car *il ne s'intéresse pas à l'invention de ses pièces*. Si l'action en est souvent vive et claire, elle est aussi, à l'occasion, un peu lente (comme dans *le Misanthrope*) ou dénouée sans art par un artifice de théâtre, une convention de vaudeville ou de féerie (la volonté du roi dans *Tartuffe*, la terre qui s'ouvre pour engloutir don Juan, etc.). Les événements importent peu à Molière ; ils ne sont pour lui qu'une occasion où s'expriment les caractères.

L'originalité de Molière. — *C'est dans cette étude des caractères qu'est vraiment le génie de Molière.* Avant lui Corneille avait écrit *le Menteur ;* mais son menteur est plutôt un dilettante du mensonge ; c'est chez lui un « goût » plus qu'une passion tenace et puissante. Des romanciers ou des satiriques avaient esquissé avec esprit ou pittoresque des caractères. Il y a des types d'hypocrite chez Régnier, chez le romancier Sorel. Le don Juan de la légende ressemble par bien des points à celui de Molière. Mais tout cela n'était qu'ébauches. Les personnages de Molière ont une vie profonde ; ils sont la vie même.

Ils sont d'abord tout imprégnés de vie contemporaine. L'École des femmes pouvait être l'école de toutes ces jeunes filles qu'on mariait au couvent ou au seuil même du couvent, à quatorze ou quinze ans, avec des barbons de cinquante. *Tartuffe*, *Don Juan*, c'est la question du fanatisme dévot posée par la Société du Saint-Sacrement. *Le Misanthrope*, c'est un des salons galants de Paris. *Les Précieuses ridicules*, *les Femmes savantes*, ce sont les salons précieux ou ceux qui admirent Ménage l'helléniste, Roberval le géomètre, ou Descartes. *Ses pièces sont même parfois la vie de Molière*. On devine des échos de ses rancœurs et de ses rancunes dans *le Misanthrope* contre les femmes, dans *le Malade imaginaire* contre les médecins qui ne l'ont pas guéri.

Mais la peinture de Molière se hausse au-dessus de cette réalité contemporaine ; elle atteint cette vie supérieure où s'animent les types éternels de la littérature. Un avare est devenu pour toujours un Harpagon, un hypocrite un Tartuffe. *C'est que ces caractères ont la complexité de la vie*. Agnès est une tendre ingénue, mais c'est aussi une rouée subtile. Harpagon est avare, mais il est aussi vaniteux, soucieux de tenir un rang,

et amoureux (B. II, p. 36). Tartuffe est hypocrite, mais rongé de luxure. Don Juan est plus complexe encore, et presque mystérieux. C'est aussi pour cette raison plus subtile et qui échappe à l'analyse, qu'entre tous les gestes, tous les desseins qui pourraient également trahir l'avarice, la misanthropie, la coquetterie, l'hypocrisie, il nous semble qu'Harpagon, Alceste, Célimène, Tartuffe et tous les autres accomplissent le plus significatif. *Nous avons sans cesse le sentiment qu'ils ne pouvaient pas agir autrement. Et c'est cette impression de nécessité qui est pour nous, surtout au théâtre, la sensation même de la vie.*

La philosophie ou la morale de Molière. — Cette impression est rendue plus profonde par la morale de Molière. *Car c'est très certainement une morale qui accepte la vie et répugne aux disciplines qui veulent à toute force la contraindre.* La bonne morale, selon Molière, est celle qui marie les jeunes gens entre eux, et non pas celle qui enseigne à épouser avec résignation de vieux maris ; celle qui pratique une dévotion « humaine et traitable » et non le rigorisme des dévots ; celle qui enseigne aux femmes à se marier avec de braves garçons qu'elles aiment pour en avoir des enfants, au lieu d'étudier Vaugelas, le grec, Descartes, l'astronomie, et l'amour dans les romans ; celle même qui se défie de médecins ignares et s'en remet à la nature du soin de guérir nos maux.

Faut-il faire de cette morale une philosophie qui continuerait celle d'un Rabelais, d'un Montaigne ? *Molière a-t-il vraiment voulu opposer à la doctrine chrétienne, qui croit à la corruption profonde de la nature, cette autre doctrine qui confond la morale avec la vie saine, vigoureuse, libre ?* Ce n'est pas certain. Molière aimait assurément la vie et la liberté, puisque c'est là ce qu'il avait choisi. Il était excommunié et ne pouvait guère aimer la morale religieuse. *Mais il n'est pas prouvé qu'il ait vraiment conçu un système philosophique.* Aucun de ses amis, de ses contemporains n'a jamais soupçonné ce système qui les aurait inquiétés ou exaspérés. Molière observait les hommes ; il les peignait. Il a mis dans son théâtre des caractères, de la vie; tout au plus, par moments, son caractère, non un système.

L'art de Molière. — *On a beaucoup discuté la valeur du style de Molière. Dès le XVII^e siècle, on lui reprochait du jargon et du galimatias. Il y en a parfois,* car Molière écrivait vite, dans la hâte d'une vie fiévreuse. Mais ce qui semble obscur ou

gauche devient souvent clair et correct quand on donne aux mots, constructions, images, le sens et la valeur qu'ils avaient au XVII^e siècle.

Ces taches disparaissent d'ailleurs dans le mouvement général du style emporté par la verve comique. C'est là le grand art de Molière, presque indéfinissable, comme l'est la force vivante de ses caractères. Elle est, cette verve, dans le vocabulaire qui mêle le jargon des valets, la jovialité des servantes, les finesses de Célimène, les gracieusetés pédantes de Vadius et de Trissotin, les papelardises mystiques de Tartuffe ; dans le jaillissement d'images, tantôt populaires, tantôt plus fines ; dans le mouvement d'une phrase toujours parlée plutôt qu'écrite. Mais elle est surtout dans le comique. On a dit que le théâtre de Molière était, au fond, cruel et amer, et que, sans les artifices de théâtre, *l'Avare*, *Tartuffe*, *les Femmes savantes*, *le Malade imaginaire* devraient aboutir à de sombres drames de famille. Mais cette amertume n'existe que pour ceux qui lisent et qui discutent. Au théâtre, les pièces de Molière amusent ou déchaînent le rire. La vie, même si elle est *au* fond mauvaise, a du moins des apparences d'exubérance et de bonne humeur. L'art de Molière a été de fixer ces apparences. *Son théâtre est peut-être écrit par un pessimiste ; il suggère, quand on l'écoute, le rire ou le sourire de l'optimisme.*

LES SUCCESSEURS DE MOLIÈRE

Parmi les successeurs de Molière, trois surtout méritent qu'on ne les oublie pas. REGNARD (1655-1709) a mené une vie pittoresque. Il a visité Constantinople, l'Italie, la Hollande, la Suède, la Laponie. Il a été captif « en Barbarie », c'est-à-dire en Algérie. Rien de tout cela n'a passé dans son théâtre. Il y a mis pourtant de la bonne humeur et de l'esprit. *Le Joueur* essaie d'être une comédie de caractère ; ce n'est que l'aventure d'un oisif qui aime les cartes et oublie pour elles sa fiancée. *Le Légataire universel* (1708) a encore moins de profondeur. Mais c'est une pièce allègre et joyeuse ; une vraie farce de Molière, avec cette différence qu'elle est écrite sur le ton d'une comédie sérieuse.

DANCOURT (1661-1725) a écrit des pièces qui sont intéressantes, surtout parce qu'elles nous peignent avec quelque pittoresque les mœurs de la fin du XVII^e siècle et du commencement du XVIII^e : *le Chevalier à la mode* (1681) ; *les Bourgeoises de qualité* (1700) ; *les Agioteurs* (1710).

La meilleure comédie inspirée par le théâtre de Molière est le *Turcaret* de LESAGE (1709). Turcaret est un « partisan » ou financier, féroce et subtil chasseur d'argent, mais amoureux comme Harpagon et qui s'amadoue pour les beaux yeux d'une baronne ; la baronne le gruge ; elle est grugée par le chevalier, qui est escroqué par son valet. C'est, pour la première fois, la véritable comédie de l'argent.

VI. — AUTEURS SECONDAIRES

RACAN (1589-1670), poète qui a écrit une pastorale dramatique aimable, *les Bergeries* (1618) [B. I, p. 199].

CYRANO DE BERGERAC (1619-1655). Romancier et auteur comique de l'école indépendante (*le Pédant joué*, comédie. — *Histoire comique des états de la lune et du soleil*).

VAUGELAS, grammairien. *Remarques sur la langue française* (1647).

THOMAS CORNEILLE (1625-1709), frère de Pierre Corneille. Auteur de comédies et de tragédies dont certaines (tragédie de *Timocrate*, 1656) eurent un succès éclatant.

QUINAULT (1635-1688) a écrit des comédies, tragi-comédies, tragédies dont le succès fut grand, avant les pièces de Racine, et surtout des livrets d'opéra dont Lulli fit la musique.

SCARRON (voir p. 57-59) a écrit des comédies (*Don Japhet d'Arménie*, 1653).

M^me^ DE MAINTENON (1635-1719). En outre de son rôle politique comme femme de Louis XIV, elle est connue par des *Lettres* et des *Entretiens sur l'éducation*, fort intéressants.

BOURDALOUE (1632-1704), le prédicateur le plus goûté à partir de 1669. On admirait surtout la précision de ses analyses morales.

FLÉCHIER (1632-1710). Autre prédicateur, célèbre surtout par ses oraisons funèbres (dont celle de Turenne).

MASSILLON (1663-1742). Prédicateur connu surtout au début du XVIII^e^ siècle et dont les œuvres (entre autres son *Petit Carême*) ont été très célèbres pendant ce siècle.

PERRAULT (pour son rôle dans la Querelle des anciens et des modernes, voir p. 114) a publié des *Contes de fées* en 1697.

QUATRIÈME PARTIE

LE PASSAGE DU XVII^e^ AU XVIII^e^ SIÈCLE

I. — FORMATION D'UN ESPRIT NOUVEAU. SAINT-ÉVREMOND. BAYLE. FONTENELLE

SAINT-ÉVREMOND (1616-1703) batailla pendant la Fronde, fréquenta les salons. En 1661, une lettre satirique sur la paix des Pyrénées l'obligea à s'exiler en Angleterre. Il y resta jusqu'à sa mort. Il a écrit un certain nombre de petits traités et des lettres, dont la première édition authentique est de 1705.

PIERRE BAYLE (1647-1706), de protestant qu'il était, se convertit au catholicisme, puis redevint protestant. Il s'installa en Hollande et fut professeur à l'École supérieure de Rotterdam. A la suite d'une querelle violente avec le ministre protestant Jurieu, il fut destitué. Ses principaux ouvrages sont les *Pensées sur la comète* (1682-1704) et son *Dictionnaire historique et critique* (1697).

FONTENELLE (1657-1757) fut surtout un homme de lettres qui se fit dans les salons une réputation d'esprit. Il fut particulièrement assidu dans ceux de M^me^ de Lambert et de M^me^ de Tencin. Ses principaux ouvrages sont les *Dialogues des morts* (1683), ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* [où il expose le système de Copernic] (1686), l'*Histoire des oracles* (1687).

Influence de l'esprit cartésien et scientifique. — La doctrine cartésienne, comme nous l'avons montré, gagne peu à peu tous les esprits. Pendant longtemps on n'y voit qu'une méthode de discussion philosophique qui ne touche, comme l'affirmait Descartes, ni à la religion, ni à l'organisation politique. Mais cette méthode, qui consiste à ne rien accepter comme vrai si la raison ne l'a pas examiné et ratifié, a réussi. Grâce à elle, Descartes a donné du mécanisme de la pensée humaine et de l'organisation du monde une explication plus claire que celle de tous les philosophes qui l'ont précédé. N'y a-t-il pas lieu

de l'appliquer à la recherche de toutes les vérités, notamment des vérités religieuses ? On risque ainsi de ruiner le principe d'autorité sur lequel repose la religion. Bossuet voit le danger et dénonce l'erreur du cartésianisme. Mais le philosophe Malebranche tente la conciliation et démontre la religion selon la méthode cartésienne (*Recherche de la vérité*, 1674-1675).

D'autres autour de lui et après lui raisonnent sur des questions qui intéressent indirectement la religion, et leurs conclusions sont audacieuses. Ce sont surtout Bayle et Fontenelle.

Bayle publie des *Pensées sur la comète*. Il y montre que les croyances les plus fermes des hommes, par exemple celle qui fait d'une comète le présage d'une catastrophe, peuvent n'être que des superstitions. N'y a-t-il pas d'autres croyances qui ne sont que des superstitions ? Et il en arrive à démontrer qu'une société d'athées pourrait très bien vivre et prospérer. Il publie également un gros dictionnaire de quatre volumes in-folio. Ce dictionnaire a eu une influence considérable. Il est rempli de minutieuses discussions érudites où Bayle prouve qu'en raisonnant bien on arrive à démontrer l'erreur ou l'absurdité de toutes sortes de légendes historiques ; et chemin faisant, comme au hasard, *il établit aussi l'absurdité de légendes religieuses tenues jusqu'à lui pour des vérités*. On pourrait être tenté de continuer et de réduire de plus en plus à des légendes l'histoire de la religion.

Fontenelle raconte l'histoire des oracles comme Bayle celle des comètes. Les anciens ont cru très sincèrement que les oracles avaient le pouvoir de prédire l'avenir et que les événements se déroulaient comme ils avaient été prédits. Il démontre comment cette croyance n'a été qu'une illusion. *Mais cette croyance ne ressemble-t-elle pas à celle des chrétiens qui croient aux prophéties de l'Ancien Testament et même aux miracles.* Fontenelle se garde bien de laisser entrevoir cette conséquence ; d'autres la dégageront après lui.

En même temps commencent à se répandre en France, vers la fin du siècle, des ouvrages qui défendent non plus exactement la religion catholique, mais le christianisme en général. On traduit en 1696 *le Christianisme raisonnable* de Locke. Ce titre indique qu'on veut raisonner sur la religion. Tout en raisonnant, on se demande si la religion et la morale sont étroitement liées. Il y a eu, par exemple, des païens vertueux, nés avant la venue du Christ. Sont-ils vraiment damnés ? Et leur morale qui est païenne ou laïque n'a-t-elle pas sa valeur ?

Les bénédictins ne se consacrent pas entièrement à la piété. Ils poursuivent des travaux d'érudition. Certains chrétiens rigoureux veulent le leur interdire. Est-ce légitime ? *N'y a-t-il pas une conception de la vie moins sévère où le plaisir, du moins la curiosité intellectuelle aient leur part ?* C'est ce qu'on affirme de plus en plus et ce qu'insinuent Fontenelle ou Saint-Évremond. Dans des lettres et des opuscules aimables qui circulent d'abord sous le manteau, *Saint-Évremond conclut que la morale peut fort bien s'accommoder avec le plaisir*, quand il est élégant et choisi. On peut être fort honnête homme sans être austère, en suivant la nature.

Le développement des sciences exerce son influence comme l'esprit cartésien. Descartes a mis à la mode les études astronomiques. Pascal s'en tenait encore aux systèmes de Ptolémée ou de Tycho-Brahé. Les tourbillons de Descartes font connaître Copernic. Et Fontenelle, dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, vulgarise cette idée essentielle que la terre n'est qu'un point dans l'espace et que l'homme n'est pas le centre de l'Univers.

La critique des institutions sociales. — Pendant longtemps la politique a été comme la religion un de ces « grands sujets » dont parle La Bruyère et dont un Français ne doit pas discuter. Mais si l'on peut ne pas discuter, on ne peut pas ne pas souffrir, et l'on souffre durement. Les belles années du règne de Louis XIV s'assombrissent vers la fin du siècle, et s'achèvent dans la ruine et l'anxiété. Il faut bien se rendre compte que quelque chose va mal dans la politique française et chercher des remèdes.

Nous trouverons ce souci des misères et des abus sociaux chez La Bruyère et chez Fénelon. Mais il se trahit plus clairement encore chez Boisguillebert (Détail de la France sous le règne de Louis XIV, 1697), *et chez Vauban* (Projet d'une dîme royale, 1707). Tous les deux étudient avec précision l'état du pays et proposent des remèdes qui, s'ils ne touchent pas aux principes de la monarchie, doivent transformer en pratique tout le gouvernement. *On commence même à discuter les principes.* Des juristes étrangers (mais qu'on connaît en France), des protestants (Jurieu par exemple) parlent de droit naturel, des droits des citoyens. C'est à la fin du XVII^e siècle qu'on publie, sous forme de voyages imaginaires, les premières descriptions de sociétés fondées sur l'égalité absolue des citoyens.

Le goût du sentiment. Le cosmopolitisme. — D'autres tendances enfin se développent qui, sans aller dans le sens du rationalisme cartésien, vont transformer peu à peu l'esprit classique. Pour l'école classique, l'homme n'est d'aucun temps ni d'aucun pays, et une tragédie orientale comme *Bajazet* ne diffère pas d'une tragédie romaine comme *Britannicus*. *On commence à comprendre au contraire, vers la fin du XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e, la diversité des siècles et des pays.* On se rend compte de l'influence des « climats » et de « l'esprit national ». On traduit un assez grand nombre d'ouvrages anglais (ouvrages d'ailleurs de philosophes et d'historiens). L'Orient devient à la mode, dès la date où Molière écrit son *Bourgeois gentilhomme*. *Les Mille et une nuits* sont traduites de 1704 à 1707.

Enfin, *en même temps qu'on donne à la raison des droits que l'esprit classique lui avait refusés, on découvre des forces que cet esprit avait ignorées ou dont il s'était défié.* Pour Boileau, le mérite d'une œuvre littéraire peut toujours être déterminé par la raison. Pour Saint-Évremond et pour quelques autres, c'est affaire de goût, de sentiment. Les Jansénistes, les Jésuites, Bossuet, voulaient une religion réfléchie, clairement réglée. Mais toute une école mystique se développe dans la seconde moitié du siècle. La religion devient avant tout l'élan de l'âme vers Dieu, l'abandon d'une prière qui est une communion. Le dernier terme de cette doctrine est le *Quiétisme*, développé par M^me^ Guyon. Fénelon accepta et défendit ce Quiétisme. Bossuet attaqua violemment Fénelon et triompha, puisqu'il fit condamner le Quiétisme ; mais le mysticisme ne fut pas vaincu.

De tous côtés la doctrine classique est déviée ou disloquée. L'unité et la simplicité momentanées, et d'ailleurs relatives, de la pensée et de la littérature craquent. Pensée et littérature vont se transformer.

II. — LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

On discute de divers côtés sur les mérites comparés des anciens et des modernes avant que la polémique ne commence. Les partisans de la supériorité des modernes sont surtout Fontenelle (*Dialogues des morts*) et Saint-Évremond (*Sur les poèmes des anciens*, 1685). La querelle proprement dite commence à propos d'inscriptions qu'il s'agissait de rédiger en latin ou en français (1683). Mais elle

éclata surtout lorsque Perrault lut à l'Académie française, en 1687, un poème sur *le Siècle de Louis le Grand*, où il déclare qu'on peut comparer ce siècle à celui d'Auguste. Boileau protesta, soutenu par La Fontaine, Racine, La Bruyère. Perrault eut pour lui Fontenelle et un grand nombre d'académiciens. Il précisa ses idées dans les *Parallèles des anciens et des modernes* (1688-1696), auxquels Boileau riposta par ses *Réflexions sur Longin* (1694). Plus tard, la polémique qui n'avait jamais entièrement cessé, se raviva à propos d'Homère. Le poète La Motte prit prétexte d'une traduction de Mme Dacier (1713) pour critiquer le goût d'Homère, que Mme Dacier défendit. Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie* (1714, publiée en 1716) donna son opinion, favorable aux anciens.

Dans cette querelle, l'*argument essentiel des modernes est que, depuis l'antiquité, l'humanité a progressé*. Les mathématiques, la physique, la philosophie même du siècle de Louis XIV sont supérieures à celles des anciens ; car chaque génération profite des découvertes faites avant elle, et les complète. Tout ce qui dépend de la raison doit nécessairement se perfectionner avec le temps. *Or, pour Perrault, Fontenelle, La Motte, etc..., la littérature dépend de la raison.* Une belle œuvre littéraire est celle qui applique bien les règles raisonnables du genre. Homère n'a pu en découvrir ou en soupçonner que quelques-unes ; de là ses erreurs, ses fautes de goût. On connaît au contraire parfaitement, en 1690, ce que Perrault appelle « les idées de l'immuable beau » ; on doit donc le réaliser mieux qu'Homère.

Ce qui embarrasse la réplique des « anciens », c'est qu'ils sont, sur le principe, d'accord avec les « modernes ». Boileau croit, lui aussi, que la perfection d'une littérature dépend, en grande partie, de la connaissance des règles. Lorsqu'il veut défendre Homère, il n'essaie pas d'affirmer qu'il n'avait pas à se soucier des théories du P. Le Bossu sur le poème épique. Il s'efforce seulement de démontrer que, faute de goût, Perrault n'a pas compris comment Homère avait écrit un poème régulier, un poème classique. Perrault reprochait à Homère d'avoir employé des mots bas, comme *vache*. La réponse de Boileau est qu'il faut traduire *vache* par *génisse*.

La discussion était donc mal engagée. *Elle fut mieux conduite par Fénelon, qui ne parla plus de règles ni de raison, mais qui fit sentir simplement le goût des anciens.* Si tout ce qui dépend de la raison doit, en général, progresser avec le temps, il n'en est pas nécessairement de même pour ce qui dépend du goût, du sentiment du beau. Il n'y a pas de raison pour qu'Homère

n'ait pas plus de goût que Chapelain. Cette conception nouvelle et plus juste de la critique se précisa lorsqu'*on opposa, surtout à partir de* 1720, *la critique de sentiment à la critique par les règles.*

III. — LA BRUYÈRE

Né en 1645 d'une famille bourgeoise, La Bruyère vécut surtout des modestes revenus de sa fortune personnelle. En 1684, par l'amitié de Bossuet, il devint précepteur du petit-fils du grand Condé. En quittant sa fonction, il resta attaché à la maison de Condé. Il mourut en 1696. Les *Caractères*, qui parurent en 1688 comme une simple addition à la traduction des *Caractères* du moraliste grec Théophraste, eurent un grand succès. Neuf éditions, auxquelles La Bruyère fit des additions considérables qui triplèrent l'étendue du livre, parurent de son vivant ou peu de temps après sa mort.

ANALYSE. — *Les* Caractères *comprennent seize chapitres. I. Des ouvrages de l'esprit* (*La Bruyère y expose ses idées sur la littérature et juge les écrivains*). *II. Du mérite personnel* (*critique d'une société qui n'apprécie que les mérites de naissance et de fortune*). *III. Des femmes. IV. Du cœur* (*chapitres d'analyse psychologique où se montre la sensibilité de La Bruyère*). *V. De la société et de la conversation. VI. Des biens de fortune* (*vive critique des financiers et du pouvoir de l'argent*). *VII. De la ville* (*critique de la société qui n'est pas celle de la cour : magistrature, bourgeoisie, etc...*). *VIII. De la cour. IX. Des grands* (*critique des intrigues de cour*). *X. Du souverain ou de la république* (*réflexions sur l'art de gouverner*). *XI. De l'homme. XII. Des jugements* (*analyses psychologiques*). *XIII. De la mode* (*critique des sottises et dangers de la mode*). *XIV. De quelques usages* (*abus divers : les faux nobles, mariages imposés par les parents, etc...*). *XV. De la chaire* (*critique de la mauvaise éloquence et des abus du clergé*). *XVI. Des esprits forts* (*procès de l'impiété et de l'athéisme*).

Lire : P. MORILLOT, *La Bruyère* (1904) ; — M. LANGE, *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales* (1909).

La tradition des ouvrages de morale chez La Bruyère. — La Bruyère a choisi pour sujet de son livre une étude morale. Il n'a fait que suivre le goût de son temps. Il paraît avant les *Caractère*, en cinquante ans, une centaine de *Caractères*, *Pensées*, *Maximes*, études morales de toutes sortes. Parmi ces études, les unes, comme le dit La Bruyère, sont des œuvres pieuses qui enseignent à bien pratiquer les vertus religieuses ; les autres, comme les *Maximes* de La Rochefoucauld, recherchent les principes de nos vertus et de nos vices. Mais beaucoup

aussi sont, comme l'ouvrage de La Bruyère, de simples analyses de l'âme humaine. *Pour la forme même, l'ouvrage de La Bruyère obéit à des traditions.* On aime, depuis La Rochefoucauld, la pensée ou la maxime, c'est-à-dire une réflexion qui substitue à une analyse méthodique une formule concise et ingénieuse.

L'originalité de La Bruyère. — La pensée même de La Bruyère manque souvent de nouveauté et de profondeur. Il n'a pas découvert dans les passions humaines ces « secrets ressorts » que les classiques ont sans cesse cherchés. *Mais s'il n'éclaire pas le fond des âmes, il est un peintre excellent de ce qui les traduit extérieurement.* Avant lui on s'efforçait surtout de saisir la pensée et le sentiment de l'homme. Il le regarde, lui, agir, s'habiller, manger, dormir même. Les passions un peu abstraites de la psychologie classique deviennent des attitudes, des gestes concrets (B. II, p. 61). Il voit les insolences des uns s'étaler, les timidités des autres se couler, l'air recueilli de l'hypocrite, le geste de l'amateur qui cueille sa prune, celui du bel esprit qui tousse, relève sa manchette, étend la main. C'est la comédie non plus des esprits humains, mais des hommes dans leur attirail et leur train quotidien. D'autres l'avaient jouée avant lui, Scarron ou Furetière, par exemple, dans leurs romans ; mais ce n'étaient que des divertissements auxquels on n'accordait guère la dignité littéraire. *La Bruyère fait entrer ce réalisme dans la grande littérature.*

Les clefs des portraits. — Faut-il croire que ce pittoresque a eu pour rançon un peu de médisance ? *On a vivement accusé La Bruyère de n'avoir été si vrai que parce qu'il avait transporté tout vifs ses contemporains dans son livre.* « Je nomme, répond-il, quand je fais vraiment le portrait d'un homme. » Il a pourtant fait, certainement, le portrait de Fontenelle, de Condé, de Santeul et de quelques autres sans les nommer. Il a affecté de mettre dans son livre des mystères transparents (H. G., *Hermès galant*, pour le journal *le Mercure galant ; Handburg*, pour *le père Maimbourg*, d'après l'allemand *Hand*, *main*, etc...). Il a voulu piquer la curiosité maligne. La curiosité en a, par sa faute, abusé et mis sous chaque portrait un nom souvent vraisemblable, souvent aussi douteux ou manifestement erroné.

La satire sociale. — Ces « portraits » esquissés ou développés par La Bruyère ont fait, en grande partie, le succès du livre,

et, d'édition en édition, La Bruyère les a multipliés. Mais il a mis dans son livre autre chose que cette pittoresque comédie. Tous ces personnages qui s'agitent devant nos yeux sont des êtres aussi malfaisants que vicieux. La Bruyère ne se préoccupe pas seulement de morale individuelle ; il veut aussi savoir le bien et le mal qu'on fait. *Il nous étale ainsi le tableau des maux qui rongent la société de son temps. Tableau hardi* et tel que personne ne l'avait osé avant lui. Des prédicateurs, des moralistes l'avaient bien ébauché, mais seulement par fragments et d'une touche qui restait oratoire et molle. La Bruyère insiste, précise, éclaire d'une lumière crue. Il dénonce l'insolence, la brutalité, la débauche des grands, la vénalité des charges, les abus de la justice, les cruautés de certains usages, le désordre des finances qui fait les fortunes scandaleuses de quelques-uns et l'oppression, la misère du peuple (B. II, p. 60).

Si forte que soit cette peinture, elle reste d'ailleurs prudente et réservée dans ses conclusions. La Bruyère n'a rien d'un révolutionnaire. C'est peut-être par nécessité. Il a dit lui-même qu'un Français et un chrétien sont contraints dans les grands sujets ; c'est-à-dire que trop de hardiesse dans les grands sujets conduisait aux galères et à la potence. Mais c'est aussi par tempérament. Il est chrétien, sincèrement, profondément. En politique, il souffre vivement des maux sociaux, mais il croit plutôt aux abus des institutions qu'aux vices mêmes de leurs principes.

L'accent des « Caractères ». — La puissance de la satire reste grande pourtant par l'accent que La Bruyère lui a donné. *Le ton n'est pas seulement incisif ou sarcastique, il est souvent âpre et brutal. Il trahit le dégoût et la révolte. On y sent même, et c'est nouveau à cette date, la rancune personnelle.* La Bruyère a souffert non pas de n'être pas riche, mais de n'être, pour la cour insolente de Chantilly et de Versailles, qu'un obscur homme de roture dédaigné et parfois bafoué. Il a vraiment aussi, et plus généreusement, souffert pour tous les faibles, tous les bafoués. Il a écrit : « Je veux être peuple, » et il a dit en somme qu'il était sans importance d'être noble ou roturier. Il a évoqué, qu'il le voulût ou non, le tableau d'une société ordonnée non par les privilèges ou par l'argent, mais par l'intelligence et la vertu, et c'est là un rêve du XVIII^e siècle.

La forme des « Caractères ». — *Elle obéit encore à toutes les règles de l'esprit classique.* Elle en a tout au moins l'intention.

Raison, naturel, dédain de ce qui est alambiqué ou emphatique, La Bruyère s'accorde exactement sur tous ces points avec son ami Boileau. Et même, si épris qu'il soit de la dignité de l'intelligence, il ne croit pas qu'on puisse écrire pour écrire. Le métier d'homme de lettres ne se sépare pas pour lui du métier de moraliste ; c'est encore une exigence de l'esprit classique.

Mais son tempérament personnel renverse sans cesse les barrières. *Il est capable de raison et de naturel ; il ne l'est pas d'ordre méthodique.* Racine, Molière ont voulu composer jusqu'aux frénésies de Phèdre ou à l'emportement d'Alceste. La Bruyère ne sait guère que juxtaposer ses remarques dans les cadres d'ailleurs un peu confus de ses chapitres. Il pense par boutades et rédige par fragments, non par logique. Il a fait le procès du bel esprit Cydias et de tous ceux qui se piquent de briller. *Mais il a voulu lui aussi écrire un livre brillant.* Il a cherché patiemment, calculé savamment ses effets ; il a voulu captiver ses lecteurs par une incessante variété de tours de style : maximes abstraites, courtes dissertations, silhouettes, portraits longuement fouillés, dialogues, apostrophes, scènes brèves de comédie ou de drames, pastiches, métaphores, comparaisons, etc... (B. II, p. 59).

Il abandonne, décidément, comme d'autres avaient commencé à le faire avant lui (Fontenelle par exemple), *la phrase oratoire et périodique* qui est celle de Bossuet, de Boileau, ou même de Molière. Le développement se fait par remarques brèves, par juxtaposition de traits qui souvent s'additionnent sans s'enchaîner. Ce style cesse tout à fait d'être le « discours » classique. *C'est déjà toute la phrase du XVIII^e^ siècle*, rapide, alerte, et qui cherche moins la cadence et la puissance que la concision et l'éclat.

IV. — FÉNELON

Fénelon naquit en 1651. Il entra dans les ordres, devint supérieur de la maison des Nouvelles Catholiques (où l'on instruisait les jeunes filles protestantes converties au catholicisme). Après la révocation de l'Édit de Nantes, il fut chargé d'une mission de propagande religieuse en Saintonge. Puis il fut nommé précepteur du duc de Bourgogne (1689-1695). L'affaire du Quiétisme ruina son crédit. Il dut quitter la cour pour l'archevêché de Cambrai (1695). Désormais il se consacra aux soins de son diocèse menacé d'invasion et ruiné par la guerre. Il y mourut en 1715. Il a écrit un traité sur l'*Éducation des filles* (1687) ; des ouvrages pour l'éducation du duc de Bourgogne,

Fables et *Dialogues des morts*, publiés en 1712; *les Aventures de Télémaque*, publiées à son insu en 1699.

ANALYSE. — *Télémaque, fils d'Ulysse, est parti à la recherche de son père, dont il est sans nouvelles depuis de longues années. Il est accompagné par Minerve sous la figure de Mentor. Il va chez les Phéaciens, devient esclave en Égypte, visite en Crète le roi Idoménée qui, sur les conseils de Mentor, fait de son royaume de Salente un État heureux et prospère, descend aux Enfers chercher des nouvelles de son père, etc...*

La *Lettre à l'Académie française* est publiée en 1716.

ANALYSE. — *Fénelon propose à l'Académie les études suivantes : ch. I, un Dictionnaire ; ch. II, une Grammaire ; ch. III, un Projet d'enrichir la langue (il y réagit énergiquement contre la théorie d'une langue pauvre et élégante défendue par les grammairiens depuis Vaugelas) ; ch. IV, une Rhétorique ; ch. V, une Poétique ; ch. VI, étude de la Tragédie ; ch. VII, étude de la Comédie (critique des farces de Molière) ; ch. VIII, étude de l'Histoire (qui doit être impartiale) ; ch. IX, Réfutation de quelques objections ; ch. X, les Anciens et les Modernes (à propos de la Querelle ; sans prendre ouvertement parti, Fénelon trahit clairement sa préférence pour les anciens).*

Ajoutons une *Démonstration de l'existence de Dieu* (1713), des *Sermons*, des ouvrages de polémique religieuse et une abondante correspondance de direction spirituelle.

Lire : J. LEMAITRE, *Fénelon* (1910).

La vocation de Fénelon et sa carrière. — ***Il est prêtre d'abord, sincèrement, profondément.*** Il l'est pour lui-même. Il est mystique, c'est-à-dire que rien des joies humaines ou même des devoirs humains ne peut guérir l'inquiétude de son cœur ; il lui faut chercher Dieu, l'appeler, souffrir s'il se dérobe à la sécheresse de son âme, et ne s'apaiser que dans l'extase muette de l'adoration. Ainsi s'explique que cet homme énergique et fin se soit fait le disciple fidèle d'une visionnaire à demi folle, M^me^ Guyon. Il défend M^me^ Guyon et sa doctrine contre Bossuet avec une souplesse, un acharnement, une fidélité qui lui coûtent son crédit à la cour, sa situation de précepteur du dauphin.

Mais il est prêtre aussi pour les autres, pour les défendre contre les tentations du monde, pour les guider dans les voies difficiles où lui-même tâtonne parfois. *Il est ainsi*, dans ses lettres de direction, *un admirable conducteur d'âmes*, pénétrant, patient, énergique, parlant à chacun le langage qui lui convient. *Il est pareillement, dans son traité de* l'Éducation des filles, *un pédagogue fort prudent* (il n'accorde qu'une médiocre

importance à l'instruction), mais qui donne sur l'éducation du caractère les conseils les plus justes et les plus fins.

La politique de Fénelon. — Il devint, de surcroît, par un coup de fortune, précepteur de l'héritier du trône. Il était convaincu que le roi de France devait être un souverain absolu ; la prospérité de l'État reposait donc tout entière sur ses vertus et son intelligence. Il s'absorba dans la tache de faire du duc un prince intelligent et vertueux. Il n'est pas très sûr que le duc de Bourgogne (qui mourut en 1714) ait été très intelligent ; mais de violent et de tourmenté qu'il était, il devint assurément pieux, docile, dévoué.

Par lui, s'il avait vécu, Fénelon pouvait décider des destins de la France. Il comprit la grandeur de sa tâche ; *il se fit théoricien de la politique.* Le *Télémaque*, un *Examen de conscience sur les devoirs d'un roi*, une *Lettre à Louis XIV* (B. II, p. 66) [qui ne lui a sans doute jamais été remise], un projet de réformes rédigé pour être appliqué à la mort de Louis XIV (connu sous le nom de *Tables de Chaulnes*) nous renseignent sur ses idées. Il ne touche pas à la royauté, ni aux privilèges de la noblesse. Mais il ressent vivement les misères sociales, celles de la guerre, celles de l'injuste répartition des impôts et de la dilapidation des finances. Il pense que le roi est fait pour ses sujets et non les sujets pour le roi ; il doit gouverner pour la paix et non pour la guerre, réprimer les abus d'un luxe insensé dont la cour a trop souvent donné l'exemple, protéger par de sages lois le commerce et surtout l'agriculture. *L'idéal est une sorte de royauté patriarcale, soutenue par des classes soigneusement hiérarchisées, gouvernant un royaume de laboureurs actifs et heureux de vivre.* C'est déjà (hiérarchie en moins) un idéal du XVIII^e^ siècle.

Les idées littéraires de Fénelon. — Prêtre, directeur de conscience, conseiller du Prince, voilà tout ce que Fénelon voulut être. Mais il fut aussi, et invinciblement, homme de lettres, et la consolation de sa vie, de ses fatigues, de ses ambitions trompées, c'est son *Virgile* et son *Térence*, tout autant que les *Torrents spirituels* de M^me^ Guyon. Il a son idéal littéraire qu'il défend dans ses *Dialogues sur l'éloquence* et sa *Lettre à l'Académie. Rien n'est beau qui ne soit, il ne dit pas, comme Boileau ou Perrault, raisonnable, mais naturel et simple.* Dans l'éloquence, l'emphase, le bel esprit, les effets de style ;

dans la poésie, les faux brillants, les artifices sont des erreurs. On trouve de ces erreurs chez les anciens, mais beaucoup moins que chez les modernes. *Imitons donc les anciens*. Ce sont eux qui ont connu la beauté simple, la vie simple. L'idéal de l'art et du bonheur, c'est un Virgile ou un Térence qui auraient vécu en Arcadie.

Les « Aventures de Télémaque ». — Fénelon a exprimé cet idéal dans les *Aventures de Télémaque*. Il y imite en effet, copieusement, Homère, Virgile et dix autres poètes anciens. Et il s'efforce d'y mettre de la simplicité. *Cette simplicité nous paraît aujourd'hui bien artificielle*. L'Arcadie de Fénelon nous semble dessinée pour le parc de Versailles et son naturel est celui des nymphes que peignait Lebrun. Or le *Télémaque* devint très vite le grand livre scolaire. C'est par lui que quatre ou cinq générations ont appris à écrire ; elles y ont puisé un idéal de prose cadencée et noble, guindée et froide.

Mais il y a autre chose dans le *Télémaque*. Fénelon, comme Racine, savait le grec ; il adorait et comprenait Homère, Sophocle, etc. Son imitation n'est pas une application, un artifice. Elle est le mouvement naturel de son génie. *Il a le goût grec ; et ainsi il retrouve souvent la grâce plastique*, cette harmonie subtile et profonde des lignes qui est une part du génie grec. L'élégance de Fénelon n'est pas seulement le style noble des classiques ; elle est vraiment une des formes de la beauté, le mystérieux accord du mouvement et du rythme dans le mouvement.

V. — SAINT-SIMON

Les idées politiques et religieuses de Saint-Simon sont à l'opposé des tendances du XVIII^e siècle. Mais son art et certains côtés de son tempérament l'éloignent tout autant de l'idéal classique.

Le duc de Saint-Simon naît en 1675. Il mène à la cour la vie d'un courtisan déçu et grognon. A la mort de Louis XIV, il fut ambassadeur, puis quitta la cour et les affaires et consacra le reste de sa vie à rédiger ses *Mémoires*. Il mourut en 1755. Les *Mémoires*, sauf quelques extraits, n'ont été publiés qu'en 1829.

Lire : A. LE BRETON, *la Comédie de Saint-Simon;* — R. DOUMIC, *Saint-Simon* (1919).

Le tempérament de Saint-Simon. — Saint-Simon a vécu avec l'espoir de jouer un rôle dans l'État et la rancune de n'être rien qu'un courtisan comme les autres. Il a poursuivi son rêve intérieur d'ambition et remâché ses rancunes avec une ardeur de passion qui le soulève à la fois et l'aveugle. Il est intelligent, assurément, car c'est un merveilleux observateur. *Devant lui tous les masques tombent* (B. II, p. 67). *Mais*, pour juger les hommes qui lui déplaisent, *il est injuste avec délices et fureurs*. Il ne mesure pas ses éloges ou ses blâmes ; il s'y jette avec un emportement d'enthousiasme ou de colère. *Ainsi ses* Mémoires *sont bourrés de préjugés ;* il est féodal avec un entêtement aveugle ; il méprise Louis XIV parce qu'il a fait de la noblesse une noblesse de parade et de cour et qu'il a donné le pouvoir à des roturiers, à la canaille. Pourtant ce mépris l'éclaire à demi ; il lui rend sensibles les misères de la nation. Lui aussi il veut un roi qui gouverne non pour son orgueil, mais pour l'intérêt du pays.

L'art de Saint-Simon. — Les idées de Saint-Simon importent d'ailleurs beaucoup moins que son art. Comme La Bruyère, avec moins de goût et d'art, mais avec plus de vigueur, *il est un peintre fidèle de la vie concrète*. Il trace de tout ce grouillement qu'est la cour lancée à la chasse des pensions, charges et bénéfices, des portraits d'une couleur violente et hardie (B. II, p. 68). Pour exprimer la vie intérieure des âmes et les attitudes qui la traduisent, *il se crée un style* incorrect parfois, mais qui charrie les images puissantes, les formules soudaines et magnifiques. La langue même renonce à toutes les traditions du style noble. Tout lui est bon de ce que les contemporains rejetaient : vieux mots, mots populaires, mots qu'il forge vaille que vaille. *L'art de Saint-Simon est libéré de toutes les traditions classiques.*

LE XVIII^e SIÈCLE

TENDANCES NOUVELLES DE L'OPINION DE 1715 A 1750

PENDANT la première moitié du XVIII^e siècle, les anciens respects tendent de plus en plus à disparaître.

Dans l'ordre politique, on garde le respect du roi. Louis XV est jeune, ou plaît encore. Son peuple l'aime ; il est le roi. Mais *c'est tout l'ordre politique dont on commence à se défier*. L'essai de gouvernement par les conseils, c'est-à-dire par la noblesse, a misérablement échoué sous la régence. Le pouvoir tombe aux mains d'intrigants ou même d'aventuriers. L'idée se répand invinciblement que le roi ne sait pas gouverner et qu'il faut chercher des garanties, on dira bientôt des institutions nouvelles qui le guident, qui le défendent contre les mauvais conseillers.

Dans l'ordre social, la noblesse se discrédite de plus en plus. Elle achève de se ruiner dans un luxe coûteux, par le jeu, la spéculation. Moralement elle étale le spectacle de ses vices ; elle se complaît, comme à des élégances, aux plus funestes perversions. Il est bourgeois, il est peuple, quand on est marié, d'aimer sa femme. C'est se perdre de réputation que de se montrer avec elle à la promenade. Le héros à la mode c'est l'homme à bonnes fortunes, égoïste et sec, c'est Richelieu.

En même temps *un pouvoir nouveau s'impose*, s'étale, asservit la société tout entière : *l'argent*. Le système de Law et la spéculation effrénée qu'il suscite rompent à travers toute la France l'équilibre de la vie matérielle. C'est la « vie chère », et des documents sûrs montrent, à cinquante lieues de Paris, les salaires qui doublent et triplent, la misère des uns, la fortune soudaine et insolente des autres.

Partout c'*est le goût du plaisir, une sorte d'optimisme étroit* qui

s'enchante des joies faciles de la vie, bons vins, joyeux soupers, carrosses commodes, étoffes moelleuses. En même temps les moralistes, s'ils enseignent toujours la vertu, enseignent une autre vertu ; ils ne croient plus que la nature est corrompue et que toutes les joies de ce monde sont trompeuses et coupables ; *ils démontrent que l'on peut concilier aisément le devoir ou même la piété avec le plaisir.* Peut-être même le plaisir ou certains plaisirs sont-ils une forme de vertu. Le financier, qui manie avec amour un beau vase qu'il a payé fort cher, fait vivre le sculpteur, le ciseleur, le fondeur qui ont fabriqué le vase. Le luxe est un bien social. On met cet éloge du luxe en doctrine.

En religion, le scepticisme s'infiltre. Non seulement l'esprit philosophique se propage, mais les croyances se discréditent par l'âpreté furieuse des polémiques. La querelle entre les Jansénistes et leurs adversaires s'envenime à propos de la condamnation des Jansénistes par la bulle *Unigenitus*. Pendant trente ans ce ne sont que libelles, pamphlets, lettres de cachet, excommunications où l'intérêt de la religion semble disparaître dans la cruauté mesquine et têtue de la bataille.

Par contre, *un pouvoir nouveau apparaît et s'affirme : celui de l'intelligence. Ce n'est pas exactement, avant* 1750, *l'esprit philosophique ;* mais c'est une universelle curiosité de tout ce qui s'apprend, se discute, enrichit l'esprit. Les « beaux esprits » ne sont plus seulement l'ornement de quelques salons ; ce sont tous ceux qui se piquent d'être cultivés, c'est bientôt tout le monde. Cet appétit d'études se manifeste par la création des Académies provinciales. Il s'en fonde cinq dans le dernier quart du XVII^e^ siècle, une vingtaine de 1700 à 1750. *Les journaux se multiplient.* Au *Mercure galant* et aux journaux réservés à des érudits, à des gens d'étude, viennent s'ajouter, de 1730 à 1750, les journaux destinés au grand public rédigés par l'abbé Prévost, l'abbé Desfontaines, etc. La « politesse » n'est plus seulement la connaissance des usages, c'est aussi la culture de l'esprit.

D'ailleurs, *ces transformations ne se font pas toutes avec la même rapidité et à la même profondeur.* Il semble bien que, jusque vers 1750 au moins, le scepticisme politique et religieux ne gagne que les classes riches et mondaines ou la haute bourgeoisie. Par contre la diffusion des Académies et des journaux, d'autres preuves, témoignent que le goût de l'étude et de la discussion se répand par toute la France, dans toute la classe moyenne.

PREMIÈRE PARTIE

LE PROLONGEMENT DE L'ESPRIT CLASSIQUE

Le XVIII^e^ siècle n'a pas d'ailleurs renié toutes les tendances du XVII^e^. De même que l'esprit classique n'a pas régné sans partage au XVII^e^ siècle, de même *certaines tendances de cet esprit classique se prolongent à travers tout le XVIII^e^ siècle philosophique*. Les écrivains qui les représentent dans la première moitié du siècle sont Lesage, par certains côtés, et surtout Marivaux. Le milieu où elles survivent est surtout celui des salons, jusque vers 1750. Les genres sont ceux du roman, de la comédie, de la tragédie, de la poésie.

I. — LESAGE. MARIVAUX

Lesage naît en 1668. Il se fit recevoir avocat, mais vécut, parfois difficilement, de sa plume. Il écrivit surtout des piécettes pour le théâtre de la Foire et celui des Italiens, des romans dont les principaux sont *le Diable boiteux* (1707) et *Gil Blas* (1715-1747).

Lesage a écrit en outre une comédie qui met en scène un financier aussi riche que vil et ridicule, *Turcaret* (1709).

Lire : Lintilhac, *Lesage* (1893).

Marivaux fut, lui aussi, uniquement un homme de lettres. Il naquit en 1688. Il fut assidu dans les salons de M^me^ de Lambert et de M^me^ de Tencin, puis de M^me^ du Deffand et de M^me^ Geoffrin. Il a écrit des comédies soit pour le théâtre des Italiens, soit pour le Théâtre-Français : *le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *le Legs* (1736), etc... et les romans de *la Vie de Marianne* (1731-1741) et du *Paysan parvenu* (1735-1736).

Le Jeu de l'amour et du hasard.

Analyse. — *On doit présenter à Silvia un prétendant, Dorante. Pour mieux le connaître, elle prend le costume de sa suivante, Lisette,*

qui jouera son rôle. Mais Dorante a eu la même idée ; il a donné son costume à son valet Pasquin, et pris le sien. Dorante et Silvia s'aiment pourtant, inquiets et navrés d'aimer, malgré eux, et d'abord sans s'en rendre compte, celle ou celui qu'ils prennent pour une soubrette ou un valet. Dorante, le premier, se décide à révéler son rang et à demander à la fausse soubrette de l'épouser. Silvia, triomphante, joue encore quelque temps son rôle de suivante, puis se démasque.

Lire : LARROUMET, *Marivaux* (1882).

LESAGE. — *Lesage ressemble aux écrivains du XVII^e^ siècle par son goût de la littérature espagnole.* Son *Diable boiteux* est imité d'un roman de Guevara ; le *Gil Blas* imite également plusieurs ouvrages espagnols (notamment un roman d'Espinel). Il a en outre, et surtout, le goût de l'analyse morale. *Ses romans sont des romans de mœurs, mais aussi des ouvrages d'observation psychologique.* Il peint des caractères et notamment le caractère ondoyant et divers, naïf et subtil, honnête et roublard de Gil Blas.

Il prolonge également ou renouvelle de vieilles traditions du roman. Il aime les aventures singulières, les bandits, les cavernes, les enlèvements, les surprises du sort. Il aime les anecdotes et les aventures de haut goût, bruyantes et libres, beuveries, filouteries. C'est la tradition du roman réaliste de Scarron ou de Furetière. *Et sa morale est aussi la commode morale de l'expérience.* Le monde est aux habiles, et la vertu, quand elle est sotte, est dupée ; ne soyons donc point des sots et soyons habiles, en restant honnêtes s'il se peut. C'est la tradition gauloise des fabliaux et de La Fontaine.

Lesage est pourtant un romancier très original. *Il est un peintre des mœurs judicieux et pittoresque.* Comme La Bruyère, il voit ses personnages autant par le dehors que par le dedans ; il n'y a pas seulement dans son *Gil Blas* de la vie morale, mais du mouvement, de la vie physique. C'est tout un monde bariolé qui s'agite, tire-laine, aventuriers, valets, médecins, comédiens, gens de lettres, grandes dames, grands seigneurs. C'est, sous le costume et le masque transparent de l'Espagne, la société française de son temps (B. II, p. 69).

Enfin *il a donné au roman de mœurs ses lettres de créance dans la littérature.* Son style, s'il n'a pas toujours la finesse et la variété, a du moins la clarté, l'aisance, l'esprit. Il est choisi. C'est ce choix qu'on ne trouvait ni chez Scarron, ni même chez Furetière. On tenait leurs romans pour des divertissements

et non pour des œuvres littéraires. Le succès du *Gil Blas*, qui fut très grand, fut un succès littéraire.

MARIVAUX. — *L'amour dans les comédies de Marivaux.* — *Presque toutes les comédies de Marivaux sont des comédies d'amour.* Non pas qu'il peigne la passion aveugle, ni l'amour romanesque avide d'aventures et de chimères. Ce qui l'intéresse, c'est un amour qui se connaît ou qui essaie de se connaître. *Tout son théâtre est une analyse raisonnable de l'amour*, et c'est en cela qu'il est d'esprit profondément classique.

Son originalité est d'avoir compris à sa manière cette analyse. La grande route classique est devenue banale ; mais *il reste les « sentiers du cœur »*, toutes les délicatesses subtiles par où l'amour, à travers les obstacles de la vie, ruse avec lui-même et avec les autres. Pour traduire ces nuances du sentiment, si ténues parfois qu'une langue trop simple les trahirait, *il faudra se créer une langue plus ingénieuse*, inventer des images. Tout cela sera le « marivaudage ».

Le marivaudage. — Le marivaudage n'était pas entièrement nouveau. Les romans précieux prétendaient nous conduire dans les sentiers et les niches du cœur. Mais ils logeaient dans ces niches de « grandes passions » qui y faisaient une figure ridicule. *Marivaux*, avec un sens très fin, s'*en tient à la tendresse, à l' « amour goût »*, assez maître de lui-même pour pouvoir s'attarder à ces délicatesses. La passion emporte tout. Un « goût » entre en rivalité avec l'intérêt, l'habitude, l'amour-propre surtout ; *le théâtre de Marivaux est l'étude de la défaite de l'amour-propre par l'amour*. De là, dans ce théâtre, la prépondérance des femmes, chez qui ces conflits sont plus subtils. De là *le ton discret du comique*. On y sourit plus qu'on n'y rit. De là, enfin, un certain goût de la fantaisie gracieuse et légère. *L'Amour brode*, titre d'une comédie contemporaine, pourrait être le sous-titre des comédies de Marivaux.

II. — LES SALONS (jusque vers 1750)

Les principaux salons, de 1700 à 1750, sont ceux de la duchesse du Maine (surtout de 1700 à 1718), qui est plutôt un salon où l'on s'amuse; celui de la marquise de Lambert (vers 1710), où fréquentent Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, et les partisans des modernes (dans la Querelle des anciens et des modernes) ; celui de M^me^ de

Tencin (surtout à la mort de Mme de Lambert), où l'on rencontre les mêmes visiteurs et quelques nouveaux venus comme Duclos ; et celui de Mme du Deffand (à partir de 1730), chez qui commencent à se réunir, avec les familiers de Mme de Tencin, les philosophes, d'Alembert, Turgot, etc...

Lire : D. MORNET, *les Salons*, dans *la Vie parisienne au XVIIIe siècle* (Paris, Alcan, 1914).

Tous ces salons ressemblent à ceux du XVIIe siècle. On y cause. Et l'on y cause non pour disserter et convaincre, mais pour plaire et briller. On y réussit en y parlant sentiment et morale et en n'en donnant que la « quintessence ». On s'ingénie donc à poser et à résoudre des problèmes délicats et galants. « On dit d'un amant : il ne la voit pas où elle est ; on dit d'un autre : il la voit où elle n'est pas. Lequel des deux exprime le plus d'amour ? » ; c'est là un débat poursuivi chez Mme de Tencin. Quand on discute de littérature, il ne s'agit pas d'écouter la voix ardente d'un poète ou la logique d'un philosophe. Peut-on écrire une tragédie en prose ? peut-on mettre dans une idylle des bergers qui aient la politesse des gens du monde ? ce sont des discussions de La Motte ou Fontenelle chez Mme de Lambert. *Et il importe moins de donner une raison forte qu'une raison brillante, une formule vigoureuse qu'une formule spirituelle.* Ces salons achèvent de donner à l'esprit du XVIIIe siècle une de ses formes : le goût de ce qui est aimable, vif, ingénieux.

Pourtant, même dans ces premiers salons, *l'esprit philosophique se prépare*. On met de l'élégance et de l'esprit non plus seulement dans le sentiment ou le goût, comme chez Mme de Rambouillet, mais dans la raison ; c'est la raison qui intervient souvent, et qui tranche. *En un mot, ce qui compte de plus en plus dans ces salons, ce sont les « idées »*.

En même temps, les gens de lettres y prennent conscience de leur force. Les salons du XVIIe siècle sont surtout des salons de grands seigneurs. Au XVIIIe siècle, si Mme de Lambert est une grande dame, Mme de Tencin est de médiocre noblesse. Elle a même mené une vie fort aventureuse ; et celle de Mme du Deffand a été quelque peu scandaleuse. *Dans leurs salons, la première place est aux gens de lettres*, nobles ou roturiers, riches ou pauvres. C'est eux qui en font le succès ; et ils apprennent à s'en convaincre.

DEUXIÈME PARTIE

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE

Première période : 1715-1750.

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE INTELLECTUELLE

Les gens de lettres et tous ceux qui ont le goût de cultiver leur intelligence, un homme d'État comme le marquis d'Argenson, un avocat comme Barbier, ont en religion et en politique des curiosités et des scepticismes, comme un Fontenelle ou un Bayle. Ils raisonnent et critiquent. Mais ce goût du raisonnement prend, dès cette première moitié du siècle, des formes qui ne sont pas seulement plus audacieuses : elles sont nouvelles.

On devient sensible à l'infinie diversité des hommes. On cesse de croire que l'homme est partout le même. On achève de découvrir le monde. Rien n'est plus en vogue que les récits de voyage ; on en forme de vastes recueils qui promènent les lecteurs chez les Orientaux, les Hottentots, les Caraïbes, les Patagons. Plus modestement, *on découvre l'Angleterre*, ses poètes : Pope, Milton ou Shakespeare ; ses philosophes et moralistes : Addison, Locke, Berkeley, Clarke, etc...; ses romanciers : Swift, Richardson, vingt autres auteurs ; on est curieux de sa constitution et de ses mœurs. Et ce qui plaît chez les Persans ou les Anglais, c'est ce qui n'est pas exactement français, ce qui témoigne que le goût et l'esprit français ne sont pas la règle du monde.

On devient également sensible à la diversité des choses. Le système de Newton, plus clairement que celui de Copernic, ouvre l'infini des cieux. L'histoire naturelle attire par les curiosités des fossiles, de la vie des insectes et des plantes. Bientôt la physique même, la machine pneumatique, le baromètre, les lentilles seront à la mode. Il y a dans le monde désormais autre chose que l'homme, si divers et si changeant

qu'il soit ; il y a la multitude de tout ce qui vit, de tout ce qui est. *L'homme devient un être parmi des êtres.*

On ne se contente pas de découvrir ; on veut comprendre, expliquer, organiser. Au XVII^e siècle, pour expliquer, on ignorait, de bonne foi. On supposait une « nature permanente », une « immuable raison », des systèmes généraux qu'on construisait d'autant plus facilement qu'on ne cherchait pas ce qui pouvait les contredire. *Dès la première moitié du XVIII^e siècle, on découvre la complexité du monde.* On s'aperçoit que les « principes du goût » sont ignorés, contredits, dédaignés par ceux qui ne sont pas des Français ; on se rend compte qu'en observant une réalité beaucoup moins simple que la raison ne le supposait, Locke construit une psychologie plus solide que celle de Descartes. Et *la défiance se glisse, se précise, s'affirme contre les systèmes à priori. La raison ne se conçoit plus sans l'observation et l'expérience.*

Pourtant le besoin demeure d'aboutir à une vérité qui ait le caractère de toute vérité : la permanence, l'universalité. On ne croit plus qu'on puisse la découvrir en s'enfermant dans la raison pure ; mais on croit qu'on peut y parvenir malgré tout, et sans trop tarder, en tenant compte des quelques faits que l'on connaît. On refuse de s'en tenir à l'étude d'un goût français, d'une politique française du XVIII^e siècle. On veut organiser la pensée, l'art, la société pour toujours et pour tout l'univers qui pense. Et *c'est ainsi qu'en proclamant le danger des systèmes, on multipliera les systèmes trop souvent*, en littérature, en philosophie, en politique, dans les sciences mêmes. *L'histoire de l'esprit philosophique, dans la première moitié du siècle, n'est pas, comme on l'a dit, l'histoire du rationalisme, mais celle de la rencontre entre l'esprit rationnel et l'esprit expérimental.*

II. — VAUVENARGUES

Il naquit en 1715. Il fut officier, obscurément, contracta dans la retraite de Prague (1742) des infirmités qui firent de la fin de sa vie un dur martyr physique et moral. Il supporta courageusement ces souffrances et mourut en 1747, à trente-deux ans. Il a publié une *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, suivie de *Réflexions sur divers sujets*, etc. (1746).

Lire : M. PALÉOLOGUE, *Vauvenargues* (1890).

Vauvenargues est philosophe assurément, et d'une bonne façon, qui est stoïcienne. Dans sa lutte contre la fortune, il fut

vaincu matériellement ; il ne le fut jamais moralement. Il ne fut pourtant pas philosophe à la façon des héros de Corneille ou de Descartes. Cette tension de la volonté, qui fut la sienne, il n'en fait pas la règle de la morale. *Il croit*, et c'est par là qu'il est bien du XVIII^e siècle, *que dans une société bien faite on pourrait pratiquer une morale aisée* où l'homme suivrait la pente de ses passions, les élans de son cœur. Les passions auxquelles il croit ne se confondent d'ailleurs jamais avec le plaisir et le caprice. Elles ne sont que les instincts généreux du cœur.

Cette philosophie, à la fois hautaine et indulgente, s'exprime dans un style ingénieux, dans des maximes, portraits, remarques, critiques où abondent les formules heureuses. Mais *leur plus grand charme est encore l'âme de Vauvenargues*, à la fois juvénile et vieillie, amère et généreuse, spontanée et tendre, une âme plus grande et plus riche que son génie.

III. — MONTESQUIEU

Charles de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, naquit en 1689. Il fut conseiller, puis président au Parlement de Bordeaux. Ses premiers travaux furent des mémoires à l'Académie des sciences de Bordeaux. Il publia en 1721 les *Lettres persanes*.

ANALYSE. — *Deux Persans, Rica et Usbeck, visitent l'Europe et envoient leurs impressions à leurs amis. Ils font la satire des caractères et des mœurs (coquetterie, badauderie, les cafés, les financiers, la littérature et surtout le théâtre). Dans des passages plus graves, ils discutent de la prospérité des sociétés (histoire des Troglodytes), du pouvoir du roi de France, du pape, des différentes formes de gouvernement, du divorce, des colonies, etc...*

Montesquieu vécut à Paris jusqu'en 1727. De 1728 à 1731 il voyagea. (Il vit Vienne, la Hongrie, une partie de l'Italie, le Rhin, la Hollande, l'Angleterre, où il resta deux ans.) A son retour en France, il vécut presque constamment à son château de la Brède. Il mourut en 1755. Il avait publié les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734).

ANALYSE. — *Dans les chapitres I-VIII, Montesquieu étudie les causes de la grandeur qui sont surtout l'amour de la liberté, la discipline militaire, la politique du Sénat dans sa façon de conduire la guerre et la conquête, l'organisation politique qui assure la liberté en opposant les pouvoirs les uns aux autres. Dans les chapitres IX-XXIII, Montesquieu étudie les causes de la décadence jusqu'à la chute de l'empire d'Orient. Ces causes sont surtout l'introduction du luxe qui ruine les vertus civiques et morales, la disparition de la classe moyenne, l'étendue de*

l'empire qui oblige à faire vivre loin de Rome des armées qui ne connaissent plus que leur général.

L'Esprit des lois (1748).

ANALYSE. — *Dans le livre I, Montesquieu pose les principes de sa méthode. Dans les livres II et III, il définit les trois sortes de gouvernement : le républicain, fondé sur la vertu* [*ou vertu civique*] ; *le monarchique, fondé sur l'honneur* [*ou fidélité au roi et à ses devoirs*] ; *le despotique, fondé sur la crainte. Les livres IV-VIII montrent comment les lois sont bonnes dans chaque gouvernement quand elles tendent à fortifier le principe nécessaire à ce gouvernement. Les livres suivants montrent comment pour être efficaces des lois doivent assurer la force offensive ou défensive d'un État, sauvegarder la liberté politique* (*Montesquieu donne l'Angleterre en exemple*), *régler le bon emploi des revenus publics, être adaptées au climat, au terrain, aux mœurs* [*ou esprit général*] *du pays, favoriser le commerce, etc...*

Lire : A. SOREL, *Montesquieu* (1887) ; — É. FAGUET, *Politique comparée de Montesquieu, Voltaire et J.-J. Rousseau* (1902) ; — J. DEDIEU, *Montesquieu* (1913).

La formation intellectuelle de Montesquieu. — Elle a été celle de tous les gens cultivés de son temps. Au collège, il a appris du latin et l'art d'écrire. Il apprendra dans le monde qu'il ne suffit pas d'être instruit et qu'il faut plaire. Mais Montesquieu a eu d'autres curiosités et qui l'ont sauvé des frivolités du bel esprit. *Il a aimé les sciences, de très bonne heure, et les sciences qui reposent sur l'observation des faits ;* l'histoire naturelle, la physique. Il a rédigé des mémoires sur l'écho ou l'usage des glandes rénales. *Il a aimé les voyages* et tout ce qu'ils nous apprennent sur la vie et sa diversité. Enfin, au retour de ses voyages, *il a aimé profondément le travail et la méditation solitaires.* Il n'a plus vécu que pour lire et réfléchir. Au lieu de se disperser, il s'est concentré dans le plaisir de la pensée. C'est tout cela qui explique, pour une part, la nouveauté et la force de son œuvre.

L'histoire avant Montesquieu. — On avait publié, avant Montesquieu, d'innombrables livres d'histoire. C'est même un des genres à la mode. Mais le souci de la vérité est le moindre scrupule de ceux qui les rédigent. Ce sont des panégyriques faits pour exalter la grandeur du roi et l'éclat de ses conquêtes, ou des récits romanesques qui arrangent ou inventent les faits.

Il y eut cependant quelques progrès. *Au lieu d'écrire des panégyriques ou des romans, on voulut enseigner par les exemples*

du passé les leçons de l'histoire. On s'efforça d'*expliquer* les événements par le jeu des passions humaines et les ressorts des intrigues politiques. *On écrivit une histoire non pas philosophique, mais morale*. En même temps les recherches d'érudition se multiplient et sont faites souvent, comme celles des bénédictins ou de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, avec un grand souci de précision. Cette érudition reste pourtant en dehors de la littérature ; elle n'intéresse que des spécialistes.

Les « Lettres persanes ». — Montesquieu débuta par un ouvrage de morale divertissante, les *Lettres persanes*. C'est le prétexte à une alerte satire des mœurs. Comme celle de La Bruyère, elle peint ces mœurs avec pittoresque. Mais elle est très différente. Tout d'abord, celle de La Bruyère est grave, âpre, pessimiste. Celle de Montesquieu badine et se divertit (B. II, p. 74); et il y a dans son livre de morale des histoires de harem fort immorales. Surtout elle a une autre portée. La Bruyère dénonçait les abus ; il ne touchait pas aux principes ni de la morale ni de la politique. Le Persan de Montesquieu tient au contraire pour excellents les principes de sa religion et de sa morale de musulman, tels que la polygamie. Et ceux des Français et des chrétiens lui apparaissent souvent comme ridicules ou cruels. Si bien que le lecteur peut être tenté d'hésiter entre les raisons du Persan Usbeck et les usages de la France du XVIIIe siècle. Il ne déplaît pas à Montesquieu qu'il hésite. *Le scepticisme moral et politique se glisse dans la satire*.

Les « Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence ». — On avait écrit, avant Montesquieu, d'abondantes histoires romaines. Mais c'étaient des œuvres oratoires, sans aucune critique, où l'auteur ne se préoccupait que de beaux discours et de belle morale. Seuls Saint-Évremond et Bossuet avaient voulu comprendre l'histoire des Romains et l'expliquer. Saint-Évremond (*Réflexions sur les divers génies du peuple romain*, 1663) donne certaines raisons pour expliquer la prodigieuse fortune de la république romaine et de son écroulement ; mais ce sont des explications fragmentaires Bossuet explique lui aussi (*Discours sur l'histoire universelle*) ; mais c'est une doctrine religieuse : tout se justifie par l'action de la Providence, qui prépare ou assure les destinées du christianisme. Les causes humaines ne sont que des causes secondes. *Montesquieu tente, pour la première fois, une expli-*

cation sociale. Les causes de la grandeur des Romains sont à la fois leur caractère et leur organisation politique ; mais l'équilibre des forces et des vertus civiques n'a pas pu se maintenir ; la victoire a apporté le luxe, énervé les mœurs ; les luttes de parti sont devenues des guerres civiles. C'est bien le raisonnement d'un savant qui étudie la constitution d'un organisme politique, les raisons de sa croissance et de son dépérissement ; c'est celui d'un observateur qui part des faits et essaie de ne pas les plier à son raisonnement. L'ouvrage de Montesquieu est sans doute en partie arbitraire et incomplet ; il ne dit rien, par exemple, de la religion, si importante à Rome. *Mais sa méthode est vraiment moderne, objective et scientifique*.

L' « Esprit des lois ». — C'est la même méthode qui fait l'originalité et la valeur de l'*Esprit des lois*.

On avait raisonné sur les lois abondamment avant Montesquieu. Deux gros ouvrages latins de Grotius et de Puffendorf avaient disserté sur le droit de la nature et des gens, sur le droit de la paix et de la guerre, et ils avaient eu un vif succès. Mais on en avait raisonné en philosophes cartésiens ; on avait établi *l'idée de loi*, d'une loi naturelle, c'est-à-dire conforme à la raison naturelle à l'homme, et on avait dégagé logiquement les conséquences de cette idée. La méthode de Montesquieu est toute différente.

La loi politique ne doit pas être étudiée comme un principe de la raison, mais comme les lois des sciences de la nature. La loi astronomique de Newton par exemple règle nécessairement les mouvements de la terre, des planètes. Mais nul ne pouvait imaginer cette loi avant d'avoir observé les déplacements des astres. Une loi de ce genre n'est pas une idée que l'on impose aux choses ; ce sont les choses qui nous révèlent l'idée qui les gouverne. *Il en est de même des lois politiques ; elles ne peuvent être comprises que si l'on part des faits politiques, infiniment divers selon les temps, les milieux, les races*. Une bonne loi politique n'est pas un bon raisonnement de philosophe ; c'est celle qui, en fait, a établi une bonne harmonie dans un milieu politique déterminé. Il peut y avoir autant de bonnes harmonies qu'il y a de milieux politiques différents. La loi n'a jamais une valeur absolue ; ses qualités ou ses défauts sont relatifs à la société qu'elle gouverne à un moment déterminé de son histoire.

Montesquieu, avec cette méthode, aurait pu se perdre dans une poussière de cas particuliers. Mais *il croit que ces cas peuvent*

se grouper selon certaines tendances générales. Les États sont *despotiques* ou tendent vers le despotisme ; le despotisme ne se maintient que par *la crainte.* Ou bien ils sont *monarchiques* et leur principe est *l'honneur.* Ou bien ils sont *républicains* et leur principe est *la vertu.* En outre dans tout gouvernement, quel qu'il soit, la crainte, l'honneur, la vertu ne suffisent pas. *Il ne peut y avoir de stabilité que si la loi tient compte de certaines conditions de la vie sociale,* s'il y a un accord des lois entre elles pour maintenir le principe du gouvernement ; la liberté, par exemple, n'est possible que par un équilibre des pouvoirs exécutif, législatif, judiciaire, indépendants l'un de l'autre et qui se limitent mutuellement, comme il est arrivé en Angleterre (B. II, p. 76). Il faut aussi que les lois soient en rapport avec le climat, avec le « terrain », avec l'esprit général ou les mœurs d'une nation, avec la religion, etc.

Avec Montesquieu, la philosophie du droit devient donc une philosophie historique, fondée sur l'observation et qui respecte la diversité de la vie réelle. Pourtant il faut bien que cette diversité aboutisse à un ordre, à une explication. Et la difficulté de la méthode est double. On peut se perdre dans la multitude des faits, juxtaposer des observations nombreuses, mais confuses. Et c'est souvent le défaut de Montesquieu. *La composition de l'*Esprit des lois *est difficile à suivre, même dans l'ordre général de certains livres.* Cette dispersion explique de réelles contradictions, fréquentes chez Montesquieu. D'autre part, *quand il veut dégager des lois générales, Montesquieu devient très souvent, à son insu, un raisonneur et non un observateur.* Les faits mêmes sur lesquels il s'appuie sont incertains ou erronés ; il admet sans discussion des balivernes contées par des voyageurs ignorants. Et il lui suffit souvent d'un fait ou de quelques-uns de ces faits incertains pour formuler une loi à laquelle il donne une valeur universelle. Les intentions de Montesquieu sont celles d'un savant ; mais son livre est souvent celui d'un homme d'imagination ou, comme on disait, d'un « systémateur ».

IV. — VOLTAIRE (de 1694 à 1750)

François-Marie Arouet (Voltaire est l'anagramme de Arouet l[e] [jeune]) est né en 1694. Il était fils d'un notaire. Il fit au collège Louis-le-Grand de brillantes études. Au sortir du collège, il vécut joyeusement. Certaines de ses tragédies, depuis *Œdipe* (1718), ont un vif succès (les meilleures sont *Zaïre* [1732] et *Mérope* [1743]). Pour des propos qu'on juge insolents, il est enfermé à la Bastille pendant près

d'un an. Le plaisir et la littérature ne lui font d'ailleurs pas oublier l'intérêt de ses affaires. Il y acquit une fortune d'abord importante, puis considérable. A la suite d'une querelle avec le chevalier de Rohan, il est obligé de se réfugier en Angleterre (1726). Il y reste deux ans et y publie l'édition définitive de son poème épique, *la Henriade*, dont le héros est Henri IV. Il revient à Paris en 1729. En 1734 il publie ses *Lettres philosophiques*, où il raconte les impressions de son voyage en Angleterre.

L'ouvrage inquiète l'autorité. Voltaire s'installe donc en Lorraine, chez la marquise du Châtelet. Il y vit pendant dix ans agréablement et surtout laborieusement, s'occupant de sciences, amassant les matériaux du *Siècle de Louis XIV*. Il est repris ensuite par la vie mondaine et la vie de cour. Mme de Pompadour le protège ; il entre à l'Académie. Mais l'autorité commence à poursuivre plus énergiquement les livres des philosophes. Voltaire juge prudent d'accepter l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse (1750). Outre ses tragédies, *la Henriade*, les *Lettres philosophiques*, Voltaire avait publié toutes sortes d'œuvres : des *Discours en vers sur l'homme* (1738-1740), des Satires spirituelles en vers, dont *le Mondain* (1736) ; une *Histoire de Charles XII* (1731), ses premiers contes, dont *Zadig* (1747).

Lire : G. LANSON, *Voltaire* (1906).

La formation intellectuelle. — ***Voltaire a d'abord été, très longtemps, un bel esprit mondain.*** Il est, dans les salons joyeux qu'il fréquente, l'homme d'esprit et le boute-en-train ; il est de toutes les fêtes, les plus grossières comme les plus spirituelles. Et il se grise de ses succès comme de ses plaisirs.

Sa philosophie même n'est que le scepticisme frivole de ceux qu'il fréquente. La religion gêne les plaisirs : il tient donc la religion pour une puissance redoutable, qu'on salue, et dont on sourit discrètement entre gens avisés. La nature est plus commode, parce qu'en nous donnant des sens elle semble nous avoir invités à les satisfaire. Le poème du *Mondain* chantera donc les plaisirs et la nature qui les inventa. ***La philosophie de Voltaire n'est encore que l'art de jouir tel que l'ont conçu un Saint-Évremond ou un Fontenelle.***

Le poète épique et tragique. — ***En littérature, les idées de Voltaire sont aussi, assez exactement, celles qui plaisent aux salons, aux « bureaux d'esprit ».*** Elles sont celles de Boileau, revisées par La Motte et Fontenelle. Dans *le Temple du goût* (titre d'un poème de Voltaire en 1733), il laisse à la porte les précieux et les burlesques et fait entrer tous les écrivains classiques ; mais pour y être admis il faut croire surtout au

LA BRUYÈRE.
Portrait de Saint-Jean, gravé par Drevet.

FÉNELON.
Portrait de Vivien ; musée de Munich.

MONTESQUIEU.
Gravure de Henriquez,
d'après la médaille de Dassier.

VOLTAIRE âgé de 24 ans.
D'après le tableau de Largillière.

goût des gens du monde, pour qui il n'y a pas de génie sans politesse, sans cette raison ornée et scrupuleuse qui réprime tous les écarts de l'inspiration et du style.

C'est ainsi que *la Henriade* est un poème épique parfaitement classique et régulier, qui a passé pendant cent ans pour un chef-d'œuvre, et dont les « machines » et la philosophie raisonnable et tolérante sont illisibles aujourd'hui. C'est ainsi que *les meilleures tragédies de Voltaire sont adroites, pathétiques parfois, mais creuses et banales.* Il l'a senti, peut-être ; ou plutôt il écrit pour ces mondains dont le goût timide se laisse séduire pourtant par de sages et discrètes nouveautés. Il choisit donc des sujets nationaux et non plus grecs ou romains (les Croisades dans *Zaïre*, la chevalerie dans *Adélaïde du Guesclin*) ; dans *la Mort de César*, il montre le peuple au Forum ; il y a dans *Éryphile* un spectre, dans *Tancrède* le vague décor d'un tournoi, etc. *L'esprit de la tragédie ne change pas ; son cadre tend à se transformer.*

Les débuts de la philosophie de Voltaire. — Pourtant Voltaire a des mésaventures. Il est obligé de vivre en Angleterre, pendant deux ans, puis de quitter Paris et de se résigner à un demi-exil, d'ailleurs agréable, auprès de M^me^ du Châtelet. Ici et là, il apprend bien des choses : d'abord que tous les hommes n'ont pas les mêmes idées que les mondains de France ; et puis qu'il y a autre chose que la poésie spirituelle ou même qu'une belle tragédie. *Il découvre la liberté anglaise*, qui donne à chacun le droit d'exprimer sa pensée, même sur des matières de religion ou de politique; *la science anglaise* de Bacon ou Newton, qui a substitué les faits et les expériences à la raison abstraite de Descartes. Auprès de M^me^ du Châtelet, il étudie lui-même les sciences, la philosophie, notamment celle de Leibniz. *Il découvre* (à peu près à lui tout seul) *l'histoire*, celle qu'on apprend dans les documents authentiques et non plus dans les narrations pompeuses et mensongères.

Ainsi il croit encore que la vie française et la vie tout court sont bonnes ou du moins meilleures qu'elles n'ont jamais été. Mais *tout ce qu'elles ont de bon, elles le doivent au progrès de la raison ; tout ce qui les gâte, ce sont l'intolérance, la superstition et toutes sortes de préjugés.* Le devoir de l'homme de lettres, du philosophe, est de combattre ces préjugés et d'enseigner les règles simples d'une vie tolérante et bienveillante. C'est ce que prêcheront *la Henriade*, épopée d'un roi raisonnable et tolérant ;

les *Discours en vers sur l'homme* ou le poème sur *la Loi naturelle*. Ils suggèrent qu'il suffit à l'homme pour bien vivre d'une morale réduite aux sentiments élémentaires et naturels de la justice et de la bienfaisance. Les *Contes* en prose, dont le meilleur est *Zadig*, mêlent aux badinages et divertissements ces leçons d'indulgence et de modération.

D'ailleurs, si Voltaire a l'amour profond de la « philosophie », il n'aime pas moins ses intérêts. Et ceux de son amour-propre sont particulièrement chatouilleux. Il veut réussir et plaire ; il exige qu'on tienne ses ennemis ou seulement ceux qui ne sont pas de son avis pour des stupides et des canailles. *Ainsi la polémique et des polémiques médiocres encombrent souvent la prose ou les vers, et même les tragédies.*

L'art de Voltaire. — Dans cette première période, la philosophie de Voltaire reste prudente et mesurée. Pour l'opinion, il n'est guère encore que le plus illustre des poètes dramatiques et épiques. Son art au contraire est déjà achevé. *La Henriade*, les tragédies sont écrites dans un style noble, fade, incolore. Mais les *Lettres philosophiques*, les *Contes* en vers, les *Contes* en prose, telle satire, amènent déjà à sa perfection le style et l'esprit de Voltaire. Prose ou vers agiles où le mouvement se fait non par l'agencement grammatical de la phrase, mais par le mouvement même de la pensée qui passe comme en se jouant d'une idée à l'autre. *Prose ou vers qui ne sont ni colorés, ni même pittoresques, mais qui sont sans cesse vivants, parce que les idées abstraites trouvent le fait, le détail concret, le morceau de réalité qui les traduisent.* Prose ou vers spirituels, parce que la pensée voltairienne, au lieu de cheminer méthodiquement, nous mène au but à travers un pays de fantaisie, passe d'une raison sérieuse à une ironie, de la réalité à la chimère, de la gravité d'une dissertation à la calembredaine d'un conte. Rien n'y semble calculé ; *la pensée n'est pas méthodiquement préparée et conduite ; elle jaillit* (B. II, 79-88).

V. — LES SCIENCES DE LA NATURE. BUFFON

Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), naquit à Montbard, près de Semur. En 1730, il voyagea en France, Italie, Angleterre. Ses premiers travaux furent des études de mathématiques et de botanique. Puis il se voua tout entier à son *Histoire naturelle*, résidant la plus grande partie de l'année dans son château de Montbard.

L'*Histoire naturelle* (1749-1788) comprend la *Théorie de la terre*, l'*Histoire naturelle de l'homme*, l'*Histoire des quadrupèdes*, l'*Histoire des oiseaux*, l'*Histoire des minéraux*. Des suppléments importants ont paru de 1774 à 1779, dont *les Époques de la nature*, qui corrigent et complètent la théorie de la terre.

Buffon eut des collaborateurs : Daubenton, dès le début, pour les descriptions anatomiques ; Guéneau de Montbéliard et l'abbé Bexon, pour les descriptions des oiseaux, etc... Nommé intendant du Jardin du Roi (Jardin des Plantes), il lui donna une extension considérable.

Lire : D. MORNET, *les Sciences de la nature en France au XVIII^e siècle* (1912).

Les sciences de la nature avant Buffon. — Ce n'est pas Buffon qui a créé le goût pour l'histoire naturelle. Il date de la fin du XVII^e siècle. Il devient une mode et un engouement dans la première moitié du XVIII^e. On collectionne les fossiles et les coquillages. Or ces sciences ne sont plus du tout des sciences mondaines, réduites, comme l'astronomie de Fontenelle, à d'aimables dialogues pour l'usage des marquises. Elles ont pris très nettement conscience des règles modernes de la méthode scientifique. En même temps que Buffon (Préface d'une traduction de la *Statique des végétaux* de l'Anglais Hales), ou avant lui, plusieurs savants les ont formulées. *On sait très bien ce que c'est que l'observation des faits, comment on poursuit des expériences, les caractères qui distinguent une hypothèse d'une loi démontrée.*

La méthode de Buffon. — *L'originalité de Buffon n'est donc pas dans sa méthode. Il a simplement le mérite d'avoir essayé de l'appliquer à de vastes sujets*, l'histoire du globe et des animaux, là où d'autres n'avaient proposé que des hypothèses romanesques. Il a su rassembler des faits, étudier les fossiles, les coupes de terrain dans les carrières, les formes des vallées. Il a eu la longue patience du travail qui était, selon lui, la marque même du génie. Il a poursuivi son œuvre immense, sans répit, souvent dix heures par jour, pendant quarante ans.

Scientifiquement, l'œuvre est très imparfaite. Il y a des vues judicieuses et profondes. La dégénération des animaux annonce l'évolution des espèces de Lamarck. Les *Époques de la nature* font prévoir nos époques géologiques. Par contre, bon nombre de théories étaient chimériques : l'explication de la transmission de la vie par les molécules organiques, l'histoire de la formation des montagnes sont entièrement ou partiellement démenties

par la science moderne. Au total, Buffon a été un bon savant, mais dont les mérites n'ont pas été supérieurs à ceux d'un Réaumur. Son influence a été, par contre, infiniment plus considérable.

Les grandes vues de Buffon. — Cette influence est due en partie à ce qu'il n'a pas été rigoureusement fidèle à ses méthodes. Il savait qu'il ne fallait pas confondre une hypothèse et une vérité, et il a constamment présenté, comme des vérités, des hypothèses. Mais ces hypothèses étaient grandioses. Elles déroulaient, devant les yeux du lecteur, l'histoire du monde, les problèmes de la vie animale. Buffon se grisait lui-même quelque peu de ces visions ; il croyait à « la vue de l'esprit » capable de devancer les lenteurs de l'étude. *Il vivifiait ainsi les sécheresses de la science en la prolongeant jusqu'à de vastes tableaux qui rejoignent la poésie.*

L'art de Buffon. — Cette influence est due aussi à son art d'écrivain. Ses prédécesseurs avaient parlé d'histoire naturelle en savants, sans aucun souci de bien écrire. *Buffon a eu peut-être plus de scrupules d'écrivain que de scrupules de science.* Il a exposé méthodiquement dans son *Discours de réception à l'Académie française* (*Discours sur le style*) les principes de son art. *Bien écrire, c'est mettre dans son œuvre de « l'ordre » et du « mouvement ».* Et c'est aussi adapter la dignité de son style à la dignité de son sujet (B. II, p. 105). Buffon fait l'histoire du monde. C'est le sujet le plus grandiose qui soit. L'œuvre devra donc s'élever dans une architecture solennelle, comme « un temple à la nature ». Et les ornements de ce temple devront convenir à la majesté de l'ensemble. *Point de termes trop techniques ou communs, mais ces « termes généraux »* qui gardent la dignité oratoire et s'enchaînent dans un rythme solennel (B. II, p. 104).

Buffon a tenté d'ailleurs d'accorder cette conception du style avec la vérité et la force de l'expression. *Il n'écrit pas dans la langue vague et incolore des poètes de son temps.* Il a créé ou adapté des mots techniques énergiques, mis en bonne place des mots qui n'étaient pas du style noble. Mais trop souvent aussi il a mis à la mode un style descriptif, qui sacrifie la précision et la vérité à la majesté. Ses collaborateurs, l'abbé Bexon, Guéneau de Montbéliard, auxquels il laisse rédiger entièrement des descriptions, ont exagéré ses défauts.

Les adversaires de Buffon. — Condillac et dix autres ont assuré, contre Buffon, que donner de grandes vues pour des

vérités démontrées, c'était discréditer la science et que le beau style, s'il ravissait les gens de lettres, accoutumait le lecteur à préférer l'art à la précision et à la vérité.

Buffon eut aussi d'autres adversaires. La *Théorie de la terre* et les *Époques de la nature* n'étaient pas d'accord avec le récit de la Genèse dans la Bible. Les théologiens s'émurent. Il fut question de poursuivre Buffon ou son livre. Il dut publier, dès son quatrième volume, une déclaration où il reconnaissait que ses théories n'étaient que des hypothèses et qu'il les rétractait si vraiment elles étaient démenties par la Bible.

L'influence de Buffon. — Mais l'opposition des gens de science ne dépassait pas le cercle étroit des spécialistes et les théologiens n'intéressaient guère que des théologiens. *La gloire de Buffon fut immense, aussi grande que celle de Voltaire ou de Rousseau.* Par lui le goût des sciences devint une mode mondaine ; elles pénétrèrent presque partout, jusque dans l'enseignement. Le conflit même avec les savants servit la science et la philosophie. En résistant à Buffon, en se défiant de l'art de plaire et du prestige des systèmes généraux, les savants achevèrent de définir les conditions de l'esprit d'observation et d'expérimentation. De Diderot à Lavoisier et du chimiste Rouelle au naturaliste Lamarck, *on a fixé très exactement les distinctions entre le raisonnement abstrait* des métaphysiciens et des mathématiciens *et les démonstrations expérimentales* qui seules établissent les lois de la physique, de la chimie, de l'histoire naturelle. *Désormais, et ce résultat est capital, l'esprit cartésien est nettement dépassé.* On conçoit une nouvelle forme de vérité, celle qui n'est pas seulement l'accord de l'esprit avec lui-même, mais l'accord de l'esprit avec les choses. La dernière des grandes exigences de l'esprit moderne achève de s'imposer.

Enfin, le conflit de Buffon avec les théologiens aboutit également à une solution moderne. On conclut que le domaine de la science et celui de la religion doivent être nettement séparés.

Deuxième période (1750-1789)

I. — LA LUTTE ENTRE LA PHILOSOPHIE ET L'AUTORITÉ

Avant 1750, on ne se rend pas très nettement compte de l'importance de l'esprit philosophique. La Bruyère se disait « philosophe »

et entendait seulement par là qu'il était un sage. Peu à peu cependant on s'inquiète des audaces de la nouvelle pensée qui se dit philosophique.

L'autorité disposait d'armes redoutables. *Légalement* (par un édit de 1757), *l'auteur ou l'imprimeur d'un ouvrage jugé scandaleux pouvait être condamné à mort.* En fait, il y eut des condamnations allant jusqu'à neuf ans de galères et à la prison perpétuelle contre les vendeurs ou détenteurs de ces ouvrages. Les auteurs s'en tiraient avec quelques mois de détention ou en s'exilant. *Ils avaient en effet pour eux une bonne partie de l'opinion publique.* Malesherbes notamment, le directeur de la librairie, les protégeait. Les livres philosophiques se vendaient assez ouvertement, jusqu'aux portes du palais de Versailles.

Les principaux épisodes de la lutte furent, après la condamnation du livre de Toussaint, *les Mœurs* (1749), la condamnation d'une thèse de l'abbé de Prades (1751) plus ou moins inspirée par Diderot, la suppression de l'*Encyclopédie* (1752), qui continua pourtant à s'imprimer avec une autorisation tacite, surtout la condamnation du livre *De l'Esprit* d'Helvétius (1758), la révocation du privilège de l'*Encyclopédie* (1759), la condamnation de l'*Émile* de Rousseau, qui dut s'enfuir en Suisse (1762). Mais à partir de cette date, les sévérités de l'autorité se discréditent dans l'opinion et faiblissent d'ailleurs. Le *Bélisaire* de Marmontel qui prêchait la tolérance peut se vendre à peu près librement. L'*Histoire des Indes* de l'abbé Raynal fut condamnée en 1781. Mais *le Mariage de Figaro* finit par être joué avec un succès éclatant.

1° LA POLITIQUE

Les attaques des philosophes. — *En politique, les idées des philosophes étaient assez confuses et généralement fort modérées.* Il y eut quelques théoriciens du gouvernement républicain et même d'un gouvernement communiste ou socialiste établissant entre les citoyens une égalité complète et supprimant la propriété (le plus connu est Morelly). Mais ces théoriciens ont été peu nombreux et n'ont exercé qu'une très faible influence. *Les autres, dans la pratique, ne demandent jamais une révolution.* Ils estiment que la république n'est possible que dans un petit État (comme à Genève). Ils se contentent de réclamer une monarchie « tolérante » et « éclairée », qui enlève à l'Église toute autorité dans les affaires de l'État et qui corrige les abus de la justice, des finances, etc.

2° LA RELIGION

En religion et en morale, les philosophes attaquent de plus en plus violemment ce qu'ils appellent le fanatisme. Ils essaient

de démontrer que toutes les religions sont des inventions des prêtres imposées à la crédulité des hommes. Pourtant toutes ces religions, disent-ils, renferment un fond commun, *la religion naturelle* (existence de Dieu, immortalité de l'âme, conscience qui nous enseigne le bien et le mal moral, etc.). Un certain nombre d'entre eux vont jusqu'à l'athéisme et au matérialisme (Helvétius, d'Holbach, etc.). Mais cet athéisme est dissimulé dans la plupart de leurs œuvres ; il a exercé peu d'influence. Et, malgré ce matérialisme, ils ont voulu définir et enseigner une morale sociale.

Influence de l'esprit philosophique. — Elle a été certainement très grande dans les milieux cultivés de la capitale. Par leur activité et, il faut bien le dire, par la maladresse et la médiocrité de leurs adversaires, les philosophes ont conquis toute une élite intellectuelle.

Les salons cessent d'être des bureaux d'esprit pour devenir des salons philosophiques. Mme du Deffand, Mme Geoffrin ne sont pas elles-mêmes des philosophes : l'une est prudente et l'autre peu curieuse d'idées. Mais ceux qu'elles reçoivent sont souvent des philosophes. Mlle de Lespinasse est trop occupée de sa vie sentimentale pour donner une grande place à la philosophie ; elle aime pourtant l'esprit philosophique et tout le monde est, chez elle, philosophe. Enfin les salons de Mme Helvétius, de Mme d'Épinay, de Mme d'Holbach sont entièrement des salons « encyclopédiques » où l'on poursuit les plus audacieuses discussions. Mme Necker est sincèrement pieuse ; mais son salon est, lui aussi, philosophique et l'on y discute d'idées et de systèmes, bien plus que de romans ou de poésies.

Ainsi s'est créé en France, incontestablement, un esprit philosophique qui est un prolongement de l'esprit cartésien. Comme dans la première moitié du siècle, *cet esprit admet que les progrès humains se font surtout par les progrès de la raison raisonnante* (l'exposé le plus caractéristique est celui de Condorcet : *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain*, 1794). C'est cette raison qu'on doit consulter pour découvrir ce qui est vrai ou faux en matière de politique, de morale, de religion. Grâce à elle, *les philosophes essaient d'organiser des systèmes complets* (*Système social* de d'Holbach, œuvres de Mably, etc...) qui détermineront des vérités politiques et morales bonnes pour tous les hommes de tous les temps et de toutes les nations.

Mais ce goût de la logique rationnelle a été combattu, limité

au XVIII^e siècle. Tous ces « idéologues », comme on les a appelés, aiment les sciences d'observation et d'expérimentation. Ils sont curieux des récits de voyage, de l'histoire, qui leur font connaître la diversité des hommes. Ils ont cherché à se documenter. Ainsi *leurs systèmes ne sont plus proprement abstraits. Ils essaient de les appuyer sur l'expérience.* Ils disent clairement, comme d'Holbach, par exemple, qu'aucune loi n'est bonne pour tous les peuples et pour tous les temps. Leurs intentions sont sans cesse conformes à celles des savants qui étudient la physique ou l'histoire naturelle.

On sait mal encore dans quelle mesure cet esprit philosophique s'est répandu en France dans toutes les classes sociales. Il est certain que dans les Académies provinciales on s'occupe beaucoup de sciences, qu'on aborde des questions d'économie politique, et quelques-unes de politique, avec une assez grande liberté d'esprit. Nous avons la preuve qu'on y perd parfois le respect des croyances traditionnelles. Les œuvres de certains philosophes, Voltaire, Marmontel, l'abbé Raynal, sont très lues partout. Pourtant Diderot, d'Holbach, d'autres ont assez peu de lecteurs. Dans presque tous ces centres provinciaux, on est très prudent. *La bourgeoisie moyenne dans son ensemble reste pieuse et disciplinée. Il y a des esprits révolutionnaires ou incroyants, à la veille de la Révolution ; il n'y a pas de philosophie révolutionnaire.* Il y a surtout, avec de la misère, un grand besoin de réforme et une grande confiance dans la puissance de la philosophie pour concevoir et appliquer ces réformes.

Pratiquement d'ailleurs, avant la Révolution, les résultats obtenus par l'esprit philosophique sont seulement ceux que voici : *l'idée de tolérance s'est imposée ;* des prêtres, même zélés, la défendent ou l'acceptent ; les mariages des protestants sont reconnus comme valables ; *la liberté de penser et d'écrire*, toujours sévèrement limitée par des lois impitoyables, *est en fait assez grande ;* à la veille de la Révolution, les livres des philosophes circulent à peu près librement. Dans l'administration de la justice, la torture des accusés a été supprimée en 1780.

II. — VOLTAIRE (1750-1778)

Voltaire ne tarda pas à se brouiller avec Frédéric II, qui était philosophe, mais vaniteux et irritable comme lui. Il dut quitter l'Allemagne assez piteusement. Il habita alors successivement les

environs de Genève (aux Délices), à Lausanne, à Ferney (acheté en 1758 ; en France, près de la frontière suisse), à Tournay, loué à vie en 1758. A partir de 1760 il vit surtout à Ferney. Sa gloire s'y accroît de jour en jour ; il tient table ouverte ; les visiteurs s'y pressent de tous les pays d'Europe. Quand il revint à Paris, en 1778, il fut accueilli triomphalement. Il y mourut deux mois après (30 mai 1778).

Il avait publié en 1751 *le Siècle de Louis XIV*.

ANALYSE. — *Chapitre I-XXIV. Introduction. Histoire des guerres et de la diplomatie ; — chap. XXV-XXVIII. Particularités et anecdotes [qui n'ont pu trouver place dans les chapitres précédents] ; — chap. XXIX-XXX. Gouvernement intérieur [justice, commerce, politique, finances] ; — chap. XXXI. Des sciences ; — chap. XXXII-XXXIV. Des beaux-arts ; — chap. XXXV-XXXIX. Affaires religieuses.*

L'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).

L'ouvrage commence à Charlemagne et fait l'histoire de toutes les nations du monde (y compris l'Orient et l'Amérique) jusqu'à Louis XIII.

Le conte de *Candide ou l'optimisme* (1759).

ANALYSE. — *Le jeune Candide, élevé au château de Tunder ten Tronckh, en Westphalie, en compagnie du philosophe optimiste Pangloss, est victime des pires calamités qui démentent l'optimisme de Pangloss : guerre (le château est ravagé et ses habitants massacrés), naufrage, tremblement de terre, l'Inquisition. Ils s'en vont jusque dans le pays imaginaire d'Eldorado, où ils s'enrichissent ; des aigrefins les ruinent en partie, puis complètement ; et ils finissent leurs jours dans une petite métairie de Turquie, en « cultivant leur jardin ».*

Le *Traité sur la tolérance* (1763).

Le *Dictionnaire philosophique* (1764).

Recueil d'articles, études, notes, publiés par Voltaire à différentes époques et rangés par ordre alphabétique des matières. Il y a des études de philosophie, de critique littéraire, de morale ; les plus intéressantes sont celles qui, sous une forme spirituelle, attaquent les abus et les préjugés.

Le conte de *l'Ingénu* (1767) ; celui de *l'Homme aux quarante écus* (1768 — contre les doctrines des économistes). Voltaire continuait d'ailleurs à écrire des tragédies où il défend ses idées philosophiques (*les Guèbres ou la Tolérance*, 1769), des satires en vers et une foule de pamphlets spirituels où il bataille pour ses idées.

VOLTAIRE HISTORIEN. — La méthode critique de Voltaire. — Nous avons dit que les *Considérations* et l'*Esprit des lois* de Montesquieu ont transformé l'histoire. L'histoire n'est plus pour lui un exercice de rhétorique et d'imagination, mais une explication des événements humains, analogue à celle des sciences de la nature. Mais le défaut de Montesquieu était de

ne pas contrôler les faits qui justifiaient ses explications ; il avait plus d'esprit philosophique que d'esprit critique. *Voltaire, au contraire, a voulu, pour écrire l'histoire, établir d'abord les faits avec certitude.* Pour *le Siècle de Louis XIV*, notamment, il s'est documenté avec une activité et des scrupules minutieux. *Par lui l'érudition savante* (qui est cultivée avec intelligence dès la fin du XVII^e siècle) *et l'histoire comme genre littéraire se rejoignent.* Il arrive pourtant à Voltaire d'oublier ses scrupules critiques. Comme tous ses contemporains, il se méfie judicieusement des légendes aussi longtemps qu'elles sont françaises ou même européennes ; mais il se laisse égarer dès qu'il s'agit de la Chine et de Confucius, des Guèbres et de Zoroastre. Il y a trop souvent dans son *Essai sur les mœurs* des faits et des récits qui ne prouvent que la crédulité ou l'imagination des voyageurs à qui Voltaire se hâte un peu trop de les emprunter.

Voltaire a transformé les intentions de l'histoire comme sa méthode. Dans *le Siècle de Louis XIV*, il ne se propose pas seulement de célébrer les victoires, les conquêtes et la gloire du grand roi. Il écrit l'histoire de la France, de la nation, de sa grandeur et de ses misères ; *il fait l'histoire des mœurs et de l'esprit français.* Dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, c'est toute l'histoire de l'humanité* qu'il poursuit, non pas seulement celle des batailles, des empires qui s'enflent ou croulent, mais de toute cette lutte apparente ou cachée qui, à travers le déchaînement des instincts et des ambitions, élève peu à peu certains peuples de l'esclavage et du fanatisme vers plus de justice, plus de liberté, plus d'intelligence. Il est certain d'ailleurs que *la clairvoyance de Voltaire a ses limites.* Comme tous ses contemporains, il est incapable de comprendre certaines énergies humaines, le rôle et la puissance de certains enthousiasmes et de certaines traditions. Tout ce qui ne s'exprime pas en idées claires et raisonnements simples (la foi mystique des croisades, la mission de Jeanne d'Arc, par exemple) n'est pour lui que fourberie ou superstition. Il ne comprend vraiment que ce qui lui ressemble.

L'ACTION DE VOLTAIRE. — 1° Son évolution morale. — A partir de son départ de Prusse, les idées de Voltaire se transforment profondément. Il a appris, par expérience personnelle, qu'il n'y a pas seulement, dans la vie, l'agrément des soupers fins, des conversations spirituelles, ou même de l'étude. Il a souffert ; il a été trompé ; il a dû quitter la France, puis

la Prusse ; il est malade. *Ainsi l'optimisme facile du mondain devient le pessimisme ironique et âpre de Candide ;* des hommes, à la fois cruels et stupides, habitent un monde qui ne se soucie pas d'eux et qui, au hasard des caprices de la nature, les tourmente ou les écrase.

Pourtant le pessimisme de Voltaire est un pessimisme courageux. L'homme est mauvais ; mais moins mauvais pourtant de siècle en siècle, et mieux protégé contre la nature. Le progrès est possible ; et il est possible par le progrès de l'intelligence qui entraîne celui de la tolérance et de la justice. Il faut donc agir ; et Voltaire a agi énergiquement.

2° La méthode d'action de Voltaire. — *Elle est d'abord réaliste et pratique.* Voltaire n'a pas, sous prétexte de réformer le monde, vécu hors du monde. Il est même à la tête d'un petit monde, qui est celui de son domaine de Ferney. Et il l'a agrandi, amélioré avec une merveilleuse activité. Voltaire seigneur de village a été, à peu près, le meilleur seigneur qui soit, et, dans tous les cas, le plus avisé, le plus diligent.

Hors de Ferney, il ne pouvait agir que par la plume. Il a porté dans cette action la même intelligence lucide et alerte. A côté d'un grand ouvrage comme l'*Essai sur les mœurs, il multiplie les brochures, pamphlets, feuilles volantes ;* il a toute une « manufacture » de ce qu'il appelle rogatons ou petits pâtés. Ils circulent aisément, puisqu'ils sont courts. Ils sont insaisissables, en partie, parce qu'ils sont trop nombreux ; il les désavoue d'ailleurs avec fracas et serments. *Et ils conquièrent l'opinion parce qu'ils sont spirituels*, parce que la fantaisie y est sans cesse renouvelée et étincelante.

Les défauts de Voltaire s'y trahissent sans doute ou s'y étalent. *Il est prodigieusement vaniteux et irritable.* Les querelles le mènent à des fureurs ridicules et sans dignité. Pour défendre la liberté de pensée, il demande ou exige qu'on embastille ses adversaires : Trublet, la Beaumelle, Fréron. Et il est tour à tour audacieux et couard, généreux et mesquin, clairvoyant et aveuglé.

3° L'action directe. — Au total, pourtant, il a bien agi, et vingt épisodes ou cent pages qui ne sont pas à son honneur ne peuvent pas faire oublier qu'il a rendu d'éclatants services. C'est lui qui a fait réhabiliter le protestant Calas, roué pour avoir soi-disant tué son fils, parce qu'il voulait se faire catholique (1762), et les Sirven, accusés d'avoir noyé leur fille,

parce qu'elle était dans un couvent catholique (1764). C'est lui qui proteste contre l'exécution du chevalier de La Barre, décapité pour avoir chanté des chansons impies sur le passage d'une procession et mutilé un crucifix. *Par lui, pour la première fois, dans des affaires précises*, sur des réalités qui touchent l'opinion et décident de l'avenir, *ce sont la justice et la tolérance qui triomphent.*

Les idées politiques et sociales de Voltaire. — Voltaire est d'ailleurs si bien pris par le besoin d'agir qu'il ne trouve guère le temps de coordonner ses idées en système. Il n'en a pas le goût, peut-être. *En métaphysique, il s'arrête volontiers au « que sais-je »* ? Il admet l'existence de Dieu, celle de l'âme, mais doute fort que cette âme soit libre. *En politique, il est pour un gouvernement monarchique éclairé ;* il désire qu'on tire le peuple de sa barbarie ignorante ; mais il se défie de la canaille ; il ne veut pas du tout d'un gouvernement athée, ni même indifférent à la religion ; il demande seulement que les prêtres n'exercent aucune influence sur l'autorité politique. Il veut qu'on renonce à toutes les violences, qu'on accorde toutes les libertés compatibles avec le bon ordre. Tout cela n'est ni très original ni même souvent très clair. Mais *ce qui est toujours clair, direct, énergique ce sont les réformes particulières que demande Voltaire :* la réforme d'une justice confuse, tracassière, cruelle ; la réforme des impôts et de l'administration financière ; l'abolition des vestiges odieux du servage féodal, etc...

LA VIE DE VOLTAIRE. — Sa correspondance. — Enfin si Voltaire n'est ni un grand philosophe ni un grand caractère, c'est un homme merveilleusement vivant, d'une vie si alerte et si pittoresque qu'elle entraîne. *Cette vie se reflète dans son immense correspondance.* C'est, sous la plume de Voltaire, dix vies qui se confondent, toutes les idées, toutes les ardeurs, mêlées de toutes les petitesses. Mais tout cela jaillit avec un tel élan, dans une telle lumière qu'on songe à peine à se ressaisir et à discuter (B. II, pp. 88, 89).

III. — DIDEROT. — L'ENCYCLOPÉDIE. — LES ENCYCLOPÉDISTES

DIDEROT est né à Langres, en 1713, d'une famille de bourgeoisie riche (son père était coutelier). Il refusa de prendre un état et vécut de ce qu'il gagnait péniblement en donnant des leçons ou travaillant

pour des libraires. Il publia une adaptation d'un ouvrage anglais (*Essai sur le mérite et la vertu*, 1745) ; des *Pensées philosophiques* (1746) ; la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749).

ANALYSE. — *Diderot a interrogé un aveugle domicilié au Puisieux pour savoir comment cet homme supplée au sens de la vue par celui du toucher. Il essaie de montrer comment un homme à qui il manque un sens n'a pas les mêmes façons d'imaginer, de penser, qu'il ne se fait pas les mêmes idées de la morale et de la métaphysique. Il en conclut que l'âme dépend étroitement du corps. Il complète l'exemple de son aveugle par celui de quelques autres aveugles, dont l'un, Saunderson, était athée.*

Ces doctrines à tendances matérialistes font enfermer Diderot pendant trois mois à la prison de Vincennes. Paraissent ensuite la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) ; les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754) ; deux drames : *le Fils naturel* (1757, joué en 1771) ; *le Père de famille* (1758, joué en 1761) ; des ouvrages de critique : *Entretiens sur* le Fils naturel, *Discours sur la poésie dramatique*, etc... Après la mort de Diderot, on a publié des ouvrages philosophiques dont *le Rêve de d'Alembert* (1830) ; des romans : *Jacques le Fataliste* (1796), *le Neveu de Rameau* (1823) ; un ouvrage de critique, le *Paradoxe sur le comédien* (sur l'art de l'acteur et sur l'art en général, 1830). Les *Salons* (comptes rendus d'un certain nombre des expositions de peinture qui avaient lieu tous les deux ans dans le salon carré du Louvre), insérés dans la *Correspondance littéraire* (manuscrite) de Grimm, ont été édités à partir de 1819. Diderot fit un voyage en Russie, invité par Catherine II. Il mourut en 1784.

D'ALEMBERT (1717-1783) a été avant tout un mathématicien de génie. Mais il a joué un rôle littéraire très important ; il fut avec Diderot, jusqu'en 1758, éditeur de l'*Encyclopédie*. Secrétaire perpétuel de l'Académie française, il y lut un certain nombre de dissertations et y exerça une grande influence.

HELVÉTIUS (1715-1771) fut d'abord fermier général. Son salon était très fréquenté par les philosophes. Après l'affaire de *l'Esprit*, il se retira dans ses terres.

DIDEROT

Formation intellectuelle de Diderot. — Elle a été celle d'un très bon élève de collège. Seulement, bien plus que Voltaire, il s'est évadé très vite de ces disciplines scolaires. Il a fait l'apprentissage de la vie, d'une vie difficile. Mais s'il a mené la vie de bohème, ce ne fut pas par paresse ; il a renoncé à la vie régulière et à la sécurité d'une profession pour satisfaire une ardente curiosité d'esprit, un besoin insatiable d'apprendre. *Il a étudié ainsi, et de près, avec les belles-lettres et la philosophie,*

les mathématiques, l'anatomie, la physiologie, la physique, la chimie, l'histoire naturelle, etc.

La philosophie de Diderot. — C'est cette curiosité et cette culture qui expliquent sa philosophie. D'abord, peut-être, vaguement déiste et spiritualiste, *Diderot en arrive très vite à être matérialiste*. Il n'y a rien au monde que de la matière. Certaines des combinaisons de la matière donnent les êtres inertes ; d'autres, plus compliquées, les êtres vivants ; d'autres, plus compliquées encore, les êtres qui pensent. A la mort, les molécules des êtres vivants et pensants retournent à la matière. Cette doctrine n'a rien d'original ; c'était déjà celle de Lucrèce. Mais l'*originalité de Diderot est d'être parti, non comme Lucrèce ou Spinoza, d'un raisonnement philosophique, mais de faits révélés par les sciences*. C'est l'opération qui avait rendu la vue à un aveugle-né, ce sont les expériences d'un aveugle, celles des sourds et muets, des observations empruntées à l'anatomie, à la physiologie, à la médecine qui lui suggèrent ses conclusions sur l'origine et le mécanisme de la pensée ; il devance les théories de la psycho-physique et de la psycho-physiologie. Il sait exactement comment on doit distinguer les faits et les hypothèses, les lois scientifiques et les systèmes arbitraires. Il se hasarde jusqu'aux hypothèses et aux systèmes, parce qu'il a l'esprit prompt et le goût des conclusions ; mais il sait qu'ils doivent leur solidité seulement aux faits qui les soutiennent. Et il a si bien regardé les faits, qu'*il a pressenti souvent ou même formulé avec précision de grandes doctrines modernes*, celles de l'association des idées, de la constitution cellulaire des tissus vivants, et surtout (dans *le Rêve de d'Alembert*) celle de l'évolution des espèces.

La morale de Diderot. — La philosophie matérialiste de Diderot devait le conduire à ignorer ou nier la morale, puisqu'il n'y a pas de doctrine morale quand on conclut que l'homme n'est pas libre et n'est pas différent d'une bête. *Diderot pourtant*, s'il a soutenu certaines théories fort immorales (dans des ouvrages qu'il n'a pas d'ailleurs publiés), *a été toujours féru de morale*. C'est que, s'il a suivi ses idées de philosophe jusqu'au bout, il les a délibérément contredites chaque fois qu'il s'est occupé de la vie sociale. *Il a cru que l'un des devoirs du philosophe était de conduire les hommes et qu'il est impossible aux hommes d'être heureux s'ils ne pratiquent pas la vertu*, du moins

certaines vertus. Il enseigne donc et il croit que l'homme honnête est nécessairement récompensé et le méchant nécessairement puni par le témoignage de la conscience ou le remords. Surtout l'intérêt de chacun est lié à l'intérêt de tous ; l'égoïsme n'engendre que la discorde et la haine ; seule l' « humanité », la générosité font des sociétés paisibles et prospères.

L'œuvre littéraire de Diderot. — Romans, contes, critique d'art et critique littéraire, sans compter les drames, elle est complexe et quelque peu contradictoire, comme le caractère ou la philosophie de Diderot. Certains essais, l'*Éloge de Richardson*, par exemple, ou l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* sont des exhortations « sensibles » et lyriques où Diderot adjure, admire, réfute avec une verve passionnée (B. II, p. 109). Le plus souvent c'est le Diderot ironique, sceptique, la « tête froide » qui conduit le récit ou la discussion. *Jacques le Fataliste* nous démontre que tout, dans la vie, est un enchaînement de forces aveugles auxquelles l'homme n'a que l'illusion de commander. *Le Neveu de Rameau* nous fait, avec complaisance, le portrait d'un bohême parasite, ingénieux à cultiver ses vices et ceux des autres. Le *Paradoxe sur le comédien* démontre que les meilleurs comédiens et les meilleurs écrivains sont ceux qui dominent très vite l'émotion première ou l'inspiration et calculent froidement leur jeu et leur art. Paradoxes ou vérités, peu importe. *C'est généralement superficiel.* La psychologie même des romans est banale, ou plutôt il n'y a guère d'études de caractères. C'est Diderot qui parle avec lui-même et discute. *Mais, essais ou romans ont les qualités de la conversation de Diderot : le mouvement.* C'est le mouvement même de la vie. Comme dans sa philosophie, Diderot aime les réalités ; il voit les jeux de physionomie, les gestes, les attitudes. Il les trace d'un dessin sûr. *Au lieu de la vie intérieure de l'art classique, c'est la vie extérieure de l'art réaliste.*

La critique d'art de Diderot est contradictoire. *Elle est faite, pour une part, d'idées littéraires et morales.* Diderot admire un tableau ou une statue parce qu'ils suggèrent des méditations, des émotions pathétiques, des vertus. Il commente les tableaux de Joseph Vernet ou de Greuze comme il écrirait un drame ou un sermon. C'est une erreur sans doute ; mais l'excuse de Diderot est qu'elle a été partagée par la plupart de ses contemporains. Et, *très souvent, il parle des artistes en artiste.* Il a écrit sur la couleur, sur le mouvement vrai de la vie, les pages les

plus fines et les plus profondes. Il a admiré des peintres réalistes comme Chardin. Enfin ses salons sont une œuvre littéraire pittoresque et vivante. La verve de Diderot y jette à l'aventure les discussions, les boutades, les couplets lyriques. Vrais ou faux, ses jugements saisissent, conquièrent, vivent.

L'ENCYCLOPÉDIE. — LES ENCYCLOPÉDISTES

L'*Encyclopédie* devait être la traduction d'une *Encyclopédie* anglaise de Chambers. Diderot, chargé de la traduction, voulut faire une œuvre plus originale et plus vaste. Il la conçut comme le « Dictionnaire raisonné des connaissances humaines ». Il s'adjoignit donc un grand nombre de collaborateurs : d'Alembert, Voltaire, Buffon, Rousseau, Condillac, d'Holbach et beaucoup d'autres plus obscurs. Le premier volume parut en 1751. Quand le privilège eut été supprimé, en 1759, d'Alembert, effrayé, se retira. Voltaire se tint à l'écart. Diderot resta à peu près seul avec le chevalier de Jaucourt. Il mena pourtant à bien cette tâche écrasante. L'ouvrage, en 17 volumes in-folio et 11 volumes de planches, fut terminé en 1772.

Nous avons dit (p. 142) quelles avaient été les oppositions de l'autorité.

Lire : L. DUCROS, *les Encyclopédistes* (1900).

La nouveauté de l' « Encyclopédie ». — *Ce n'était pas d'être un dictionnaire instructif.* Les dictionnaires des sciences, beaux-arts, philosophie s'étaient multipliés depuis le début du XVIII^e^ siècle. Ce n'était même pas de donner une description des métiers dont Diderot s'était chargé et qu'il fit avec une exactitude ingénieuse ; on avait déjà publié de ces dictionnaires de métiers ; le goût des sciences pratiques était déjà assez répandu.

Mais, c'est l'intention qui était profondément nouvelle. Les précédents dictionnaires se proposaient seulement de renseigner. *L'Encyclopédie de Diderot enseigne ;* elle enseigne une philosophie, comme le *Prospectus* et le *Discours préliminaire* rédigé par d'Alembert le déclaraient. Cette philosophie va dominer tout le XVIII^e^ siècle. Elle affirme que l'humanité n'est pas vouée éternellement aux mêmes vices et aux mêmes misères ; elle progresse. Et *ce progrès se fait par le progrès d'une force purement humaine, la raison.* La raison a assuré d'abord le progrès des sciences ; il lui reste à assurer dans l'avenir le progrès des sociétés, de la politique et même de la morale. L'*Encyclopédie* n'en apporte pas seulement la démonstration logique ; elle prétend en être la preuve de fait (B. II, p. 107).

Elle poursuit d'ailleurs cette preuve avec audace. *En politique, elle est prudente et modérée ;* elle ne demande que des réformes dont tout le monde sentait la nécessité. *En religion*, elle publie de grands articles respectueux et d'ailleurs revisés par des théologiens. Mais *les critiques se glissent dans des articles obscurs* qui dénoncent le fanatisme des prêtres, le ridicule de certaines croyances, l'invraisemblance de certaines doctrines ou traditions.

L'influence. — Elle a été considérable. En fait, on n'a peut-être pas tiré plus de quatre à cinq mille exemplaires de la première édition ; mais il y eut des contrefaçons et refontes. Les lourds volumes se sont installés à demeure dans toutes les bibliothèques importantes. Surtout *le retentissement de l'entreprise a été immense*. Elle avait en somme triomphé de l'autorité. Son triomphe devint le symbole du triomphe de la philosophie.

Les Encyclopédistes. — *Les doctrines des collaborateurs de Diderot se ressemblent par une même confiance dans la raison, par la foi dans le progrès intellectuel de l'humanité*, par la conviction que l'esprit philosophique peut seul assurer l'ordre et le bonheur des sociétés. D'Alembert, plus prudent ou moins confiant, n'a pas écrit, en dehors du *Discours préliminaire*, d'ouvrage systématique ; il a disséminé ses idées dans un grand nombre d'opuscules. Son influence est due surtout à ce qu'il fut secrétaire de l'Académie française où, grâce à lui et à quelques autres, les philosophes finirent par être en majorité. — HELVÉTIUS, dans son ouvrage *De l'Esprit* (1758), a essayé de démontrer que les idées qui nous semblent les plus profondes, que nous croyons innées, se forment chez les hommes, peu à peu, par l'influence de l'éducation ou du milieu et se contredisent de peuple à peuple ; son système mène directement au matérialisme. — D'HOLBACH (1723-1799) a publié un assez grand nombre d'ouvrages ; les uns sont dirigés contre le christianisme ; les autres s'efforcent de démontrer comment on peut organiser un bon gouvernement en s'appuyant sur la morale naturelle et les besoins primordiaux des hommes. Son salon a été le rendez-vous des Encyclopédistes. — CONDILLAC (1715-1780) est un philosophe dont l'influence a été considérable. Il a repris d'une façon originale le système du philosophe anglais Locke (*Traité des Sensations*, 1754) ; il a

montré que les idées prétendues innées de Descartes, que les facultés de notre esprit n'existaient pas chez l'enfant à sa naissance. Elles se forment peu à peu par l'expérience, c'est-à-dire par ce que nous révèlent nos sensations. Descartes supposait que l'esprit d'un enfant était organisé comme celui d'un philosophe, mais qu'il ne songeait pas à s'en servir. Condillac démontre qu'il n'y a rien dans l'esprit, à l'origine, sinon la faculté de profiter de l'expérience, de l'organiser. Comme le disait Voltaire de Locke, au lieu de faire « le roman de l'âme » il tentait d'en faire l'histoire.

IV. — LE THÉATRE. — BEAUMARCHAIS

A côté des drames de Diderot, les seules œuvres dramatiques qu'on puisse citer sont le *Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1765) et les drames de Louis-Sébastien Mercier, non pour leur valeur littéraire, qui est nulle, mais pour le succès qu'ils eurent (*la Brouette du vinaigrier*, 1775). Le seul auteur de talent est BEAUMARCHAIS (1732-1799). Il eut une vie fort aventureuse ; il aimait l'intrigue et se lança, comme par plaisir, dans les polémiques et les affaires les plus scabreuses, aventures d'espionnage ou entreprises de commerce. La polémique la plus connue est celle qu'il eut avec le conseiller Goëzman (il lui avait offert, selon l'usage, des cadeaux ou épices, perdit son procès et Goëzman retint une partie des épices) ; il écrivit contre lui (1773-1774) des *Mémoires* retentissants. La comédie du *Barbier de Séville* fut jouée en 1775. *Le Mariage de Figaro*, interdit pendant trois ans, fut joué en 1784.

ANALYSE — *Figaro, valet de chambre du comte Almaviva, doit épouser Suzanne, camériste de la comtesse. Mais le comte est amoureux de Suzanne. En même temps, le jeune page Chérubin aime ingénument la comtesse, qui se sent pour lui quelque tendresse. La pièce déroule les intrigues compliquées, mais ingénieusement conduites, qui permettent à Figaro et à Suzanne de berner le comte, à la comtesse d'échapper aux soupçons du comte jaloux des assiduités de son page, à Figaro de retrouver sa mère, etc... Chemin faisant, Figaro a l'occasion de dire leur fait aux nobles incapables, vaniteux et débauchés et à la société qui leur donne le premier rang dans l'État.*

Lire : A. HALLAYS, *Beaumarchais* (1897).

La théorie du drame. — Le drame du XVIII^e^ siècle est né du sentiment que la tragédie était une forme de théâtre conventionnelle. La tragédie classique se termine par une catastrophe ;

elle ne peut inspirer que la terreur et la pitié. La comédie classique fait rire. On veut qu'il y ait des pièces qui ne soient plus ni tragiques, ni comiques, mais attendrissantes. Cette transformation avait été préparée par la comédie larmoyante de NIVELLE DE LA CHAUSSÉE (1692-1754), qui eut un très vif succès ; elle se proposait non plus de faire rire, mais d'attendrir. — La tragédie mettait en scène des rois, des héros, des personnages d'exception ; *le drame choisira ses personnages dans tous les milieux, même les milieux populaires.* — La tragédie n'étudiait que les passions les plus générales de l'âme humaine ; le drame discutera les problèmes moraux qui se posent à un homme du XVIII^e siècle, dans le milieu vrai où il vit ; *il discutera même les problèmes sociaux et politiques ;* Diderot précise en déclarant qu'*il étudiera les* « *conditions* », c'est-à-dire les problèmes qu'un homme rencontre parce qu'il est commerçant ou magistrat... En un mot, on fait effort pour rapprocher sans cesse le théâtre de la vie réelle et contemporaine. Cet effort de vérité se précise par *la transformation du costume,* qui cesse généralement d'être tout à fait conventionnel vers 1750-1760 ; on habille de plus en plus les Romains en Romains, les Chinois en Chinois, etc... Le jeu des acteurs devient plus naturel. Le décor s'enrichit, surtout à partir de 1770, et le spectacle joue un grand rôle dans certains drames. Ces *pièces préparent* non pas le drame romantique, mais, d'une part, *le mélodrame à spectacle,* et, d'autre part, *les pièces sociales* comme en écriront É. Augier ou Dumas fils. Elles eurent au XVIII^e siècle un très grand succès.

BEAUMARCHAIS

La tradition classique chez Beaumarchais. — Beaumarchais a écrit lui aussi des drames, qui sont détestables. Mais ses deux chefs-d'œuvre sont des comédies très conformes à la tradition classique. Pas de mélange des genres ; ce sont des comédies allègres ou même bouffonnes. *Les caractères mêmes et bien des détails d'intrigue sont traditionnels.* Le sujet du *Barbier de Séville,* le vieux tuteur dupé par la jeune ingénue, c'est le sujet de *l'École des femmes* de Molière et de quelques autres comédies ; le caractère de Figaro rappelle bien souvent celui des valets de Molière ou surtout des valets de Regnard, Marivaux et dix autres, artisans d'intrigue, joyeux drilles, déjà convaincus qu'il n'y a entre leur esprit et la sottise de leurs maîtres que le hasard d'une naissance.

L'originalité de Beaumarchais. — Mais Beaumarchais a l'incomparable mérite d'avoir fait de tous ces emprunts quelque chose de vivant. *Il a mis dans ses deux comédies* ce qui est l'une des qualités essentielles d'une pièce de théâtre : *la verve et le mouvement.* Il les a mis d'ailleurs parce qu'ils étaient en lui. Il n'a vécu que pour compliquer les intrigues quand elles étaient simples, les inventer quand elles n'existaient pas ; et dans le succès ou l'insuccès, le fracas du triomphe ou l'amertume de la défaite, il a porté comme Figaro la même allègre insouciance et la même fièvre joyeuse. Il a ressuscité la comédie d'intrigue, parce qu'il avait le génie de l'intrigue. La comédie du XVIII^e^ siècle était devenue une comédie tout abstraite, où l'on analysait des ombres de caractère parmi des ombres d'événements. *Beaumarchais a retrouvé l'événement comique, fait de surprise et de mouvement.*

Il y a mis d'ailleurs des caractères comiques qui sont, sinon des études profondes, du moins des silhouettes justes et vivantes : l'astuce naïve et la candeur savante de la Rosine du *Barbier*, la mélancolie inquiète et troublée de la comtesse du *Mariage* et la bonne humeur de Suzanne, la jeunesse fiévreuse de Chérubin. Enfin le pittoresque de l'action et celui des caractères se traduisent dans *le style le plus étincelant. Il n'y a pas, au XVIII^e^ siècle, d'écrivain plus audacieux que Beaumarchais.* Dans ses *Mémoires* contre Goëzman, notamment, tous mots lui sont bons, les vieux, les populaires, ceux qu'il forge lui-même pourvu qu'ils fassent flèche ou tintamarre. Le style des comédies, plus discret, a le même pétillement sonore, la même vivacité, la même diversité.

La satire sociale. — Il y a enfin Figaro, Figaro-Beaumarchais, qui n'est pas seulement un maître d'intrigue et un Mascarille supérieur, mais qui est « philosophe » et qui juge. Assurément *cette philosophie n'est pas celle d'un révolutionnaire.* Beaumarchais a critiqué sévèrement les abus sociaux, mais il en a largement profité ; et quand la Révolution a tiré des revendications de Figaro quelques conclusions légitimes mais brutales, il a été épouvanté et désespéré. Figaro, comme presque tous les philosophes du XVIII^e^ siècle, ne veut pas qu'on bouleverse ; il veut seulement qu'on corrige. Et *les réformes qu'il demande sont, au fond, des réformes bourgeoises :* moins de privilèges pour les nobles ; de la tolérance ; de la liberté pour les gens de lettres ; une place assurée au mérite personnel. Il n'y a là rien

de plus qu'une monarchie qui ferait de quelques Beaumarchais à peu près les égaux des Almavivas. *Mais la satire sociale du* Mariage de Figaro *a eu pourtant une influence profonde. Elle a été autorisée*, publique, acclamée ; elle a fait la joie du parterre et des loges mêmes où les nobles l'applaudissaient (B. II, p. 111).

V. — LA POÉSIE. — ANDRÉ CHÉNIER

La poésie, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, a été médiocre ou détestable. Des grands poèmes (B. I, p. 206) descriptifs et philosophiques (de Saint-Lambert, Delille, Roucher), des odes de Lebrun-Pindare, des satires mêmes de Gilbert, plus rien ne reste. On ne relit plus guère que ceux qu'on appelle les petits poètes : Parny, Bertin, Léonard, qui ont écrit des idylles, des élégies, de courtes pièces où la sensibilité est médiocre ou médiocrement exprimée, dont le style est sans vigueur et sans pittoresque, mais où demeure une certaine grâce élégante, une certaine mélancolie sincère (surtout chez Bertin et Léonard). Le seul poète est Chénier. ANDRÉ CHÉNIER est né en 1762 à Constantinople. Sa mère, très cultivée, était Grecque. Il vint tout jeune en France, voyagea en Suisse et en Italie. Nommé secrétaire d'ambassade à Londres (1787), il s'y ennuya et quitta sa charge en 1790. Révolutionnaire convaincu, il s'inquiéta vite de la tournure prise par la Révolution et la combattit. Arrêté en 1794, il fut exécuté la même année, deux jours avant la chute de Robespierre.

Il n'avait publié que deux poèmes. Après sa mort on fit d'abord connaître quelques poésies. Une première édition de ses œuvres, incomplète, fut donnée en 1819 par de Latouche. Gabriel de Chénier, héritier d'une partie des manuscrits (l'autre est perdue), donna une édition plus complète, mais maladroite, en 1874. L'édition critique des *Poésies* a été établie par M. Dimoff. Ces poésies comprennent des *Bucoliques ; petits poèmes, la plupart tout à fait inachevés, dont l'étendue va de quelques vers à une dizaine de pages et dont les sujets sont grecs ou latins ;* des *Elégies ;* des ébauches généralement fort sommaires de grands poèmes. L'*Hermès* devait avoir trois parties : *I. Système de la terre, naissance des animaux, etc... II. L'homme depuis le commencement de son état de sauvage jusqu'à la naissance des sociétés. III. Les sociétés ; politique, morale, invention des sciences, etc...*

Chénier poète et philosophe du XVIII^e siècle. — Dans l'œuvre de Chénier, rien, si l'on ne tient pas compte du génie poétique, n'est original. — Chénier a projeté et ébauché de grands poèmes qui, « en vers antiques », chanteraient des « pensers nouveaux » (dans l'*Hermès* le progrès des sociétés et de la philosophie, dans l'*Amérique* l'histoire des découvertes,

de l'activité politique et sociale de l'humanité, etc.). Mais *ces sujets et ces développements scientifiques, philosophiques, politiques, ont été abondamment développés par des poètes avant Chénier et autour de lui.* — Pour vivifier la poésie, Chénier demande qu'on imite, non pas les classiques français, mais *les modèles antiques ;* il développe une doctrine de l'imitation qui s'efforce de prendre aux modèles grecs et latins ce qu'ils ont de meilleur et de l'unir par « une couture invisible ». *C'est là la méthode même de ses contemporains*, de Parny, de Bertin, de Lebrun dont les œuvres sont constamment des centons de Tibulle, Catulle, Ovide, Virgile, Horace. — Chénier raille *le style noble*, cette doctrine qui réduit le style poétique à un choix de mots vagues et sans couleur ; il *était raillé par presque tous les contemporains* de Chénier, et les déclarations les plus précises sont celles de Delille. — *La versification même de Chénier n'est pas originale dans ses principes.* Les règles de Boileau (vers coupé à l'hémistiche, pas de rejet ni d'enjambement, etc.) sont discutées très souvent dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle. Les coupes irrégulières sont nombreuses, plus nombreuses parfois chez certains contemporains de Chénier. Enfin *les sujets mêmes de ses poèmes grecs, les* Bucoliques, *ne sont pas nouveaux.* Le succès extraordinaire des *Idylles* du poète suisse Gessner a mis ces sujets à la mode. Il y a des idylles et des pastorales grecques chez un très grand nombre de poètes du XVIII^e^ siècle.

L'originalité de Chénier. — Elle est née d'abord de sa connaissance profonde de la poésie grecque. *Il s'est vraiment fait une âme grecque.* Il a lu, étudié de près, dans les travaux des érudits, tous les poètes de la Grèce, des plus grands aux plus petits. Constamment il les imite ; on peut à peine dire même, bien souvent, qu'il imite ; le souvenir fait partie de sa propre pensée. Ce n'est plus une poésie érudite ; c'est une poésie qui prend spontanément une forme grecque.

Surtout, *il a retrouvé chez ses modèles* ce qu'il est le seul à avoir compris, *la grâce et l'harmonie plastiques.* Ses émotions sont assez médiocres, sauf celles que lui donne la beauté d'un geste, d'une attitude, d'un groupe. Il ne chante pas mieux qu'un de ses contemporains la joie d'aimer, la mélancolie de l'absence, le deuil de la séparation ou de la mort. Mais il a merveilleusement traduit la grâce de celles qu'on aime, les expressions physiques de la mélancolie ou de la douleur. Ses courtes

pièces, ses « cuadros » ne sont ainsi, bien souvent, que l'évocation d'une silhouette élégante, d'un geste sculptural. Les poèmes de l'*Aveugle*, du *Mendiant*, du *Jeune malade* n'ont ni cette profondeur ni ce pathétique qui vient de l'âme. Mais le pathétique naît des formes exquises ou puissantes qui y passent, des tableaux délicats ou vigoureux qui s'y succèdent. Ce sont des bas-reliefs harmonieux (B. I, p. 99).

Même génie dans son style et sa versification. Pas d'audaces de style qui ne soient familières à certains de ses contemporains. Mais les autres semblent des élèves qui s'appliqueraient à faire des fautes ; leurs « irrégularités » sont toujours calculées et gauches. Dans la poésie de Chénier, *c'est le mouvement même de l'imagination ou du sentiment qui crée pour ainsi dire l'expression neuve*, conduit le mouvement de la phrase ou le rythme du vers.

Chénier a ainsi atteint ce qui est pour lui la beauté suprême de la poésie : *la simplicité, la* « *naïveté* ». Naïveté savante assurément, et qui n'est pas plus de la poésie vraiment rustique et populaire que *Daphnis et Chloé* ou les églogues de Virgile. Mais elle est une merveilleuse naïveté d'art. Chénier évoque quelques-uns des grands sentiments du cœur humain, l'aspiration à la vie simple, paisible, purgée des vains désirs, enfermée dans des tâches sûres, des affections sans troubles, des décors lumineux, et dégagée — par un miracle — des trivialités et des cruautés. Ce miracle est un mensonge. Mais l'art de Chénier a su, par un autre miracle, nous le faire oublier.

TROISIÈME PARTIE

LE RETOUR A LA NATURE ET AU SENTIMENT

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT

Le XVIII^e^ siècle n'a pas été uniquement un siècle de « philosophes » épris de raisonnements ou de savants soucieux d'observer et d'expérimenter. Ce goût de la raison critique et de la science ne domine vraiment que pendant la première moitié du siècle. A partir de 1750, les critiques contre les philosophes se multiplient. *A partir de* 1760, *les « âmes sensibles » sont aussi nombreuses que les « têtes philosophiques ». Le débordement de la sensibilité est même plus large que les empiètements de la philosophie.*

Lire : D. MORNET, *le Romantisme en France au XVIII^e^ siècle* (1912).

Les origines du mouvement. — Les origines du mouvement sont lointaines et multiples. *En littérature*, on se lasse, dès la première moitié du siècle, de la critique qui formule des règles et mesure la beauté d'une œuvre au compas de la raison. *On oppose à cette critique la « critique de sentiment ».* On dénonce, surtout à partir de 1750, les dangers que la « philosophie » ou la « géométrie » font courir à la poésie.

En morale, après avoir montré que les passions peuvent être la source féconde des grandes actions, *on s'intéresse de plus en plus aux passions fortes*, aux âmes violentes et tourmentées. Vauvenargues a été l'une de ces âmes-là. L'abbé Prévost n'a été, lui, ou à peu près, qu'un pauvre hère d'aventurier. Mais, dans ses romans (hormis *Manon Lescaut* [1731], qui est, avec une sobriété classique, l'histoire d'un cœur faible amoureux d'une femme tour à tour sincère et corrompue), il a peint,

parfois avec une certaine puissance, des âmes inquiètes, avides de destins inconnus et rongées par d'obscurs tourments.

En politique, on croit, de plus en plus, qu'il y a pour conduire les sociétés autre chose que la force et la ruse ou la raison. *On se rend compte que les liens sociaux ne doivent pas être seulement la crainte ou l'intérêt ; il y faut l'attachement des uns et le dévouement des autres.* De plus en plus le mot d' « humanité » cesse d'être un mot de critique, d'histoire, de philosophie, pour devenir un mot de morale, pour exprimer l'attachement de l'homme aux hommes.

Dans les mœurs on commence, dès 1750, à se lasser de la vie des salons, du monde, des villes. *On aspire à une vie plus simple, moins savante.* C'est ainsi qu'aux jardins réguliers on substitue, dès 1750, les jardins à l'anglaise qui copient le désordre de la campagne. On se prend pour la vie rustique d'un amour un peu trop littéraire, mais qui est sincère aussi, très souvent.

L'influence de la littérature anglaise a joué dans ce mouvement un rôle considérable. Shakespeare est discuté, surtout par Voltaire, mais il est connu en partie, avant 1760, et loué même dans des manuels scolaires. Surtout, on découvre les romanciers, Fielding et Richardson. *L'influence de Richardson* (traduction de *Paméla* en 1742 et de *Clarisse Harlowe* en 1751) *a été profonde.* Elle s'est prolongée jusqu'à la fin du siècle. Elle a développé le goût de la littérature moralisante, Richardson n'écrivant que pour flétrir le vice et exalter la vertu. Mais elle a brusquement exagéré le goût des scènes pathétiques qui se développait dans la comédie larmoyante. Enfin on traduit l'*Élégie sur un cimetière de campagne* de Gray, les *Méditations* d'Hervey et *les Nuits* d'Young, soliloques sinistres d'un père qui enterre lui-même sa fille, la nuit, et revient rêver sur sa tombe.

Tout cela crée, avant Rousseau, le goût du sombre. Rousseau exercera son influence sur ce mouvement de la sensibilité ; elle sera très grande. Mais le mouvement a commencé avant lui ; il choisit, sans lui, certaines de ses directions et y persévère sans lui. L'Angleterre nous apportera les poèmes d'Ossian (en réalité de Macpherson, traduits de 1762 à 1777) et tout le sombre et mélancolique mystère des paysages et de la mythologie scandinaves ; l'Allemagne nous donnera la traduction du *Werther* de Gœthe (1776). Ainsi, dans le drame et dans le roman se développera cette poésie des tombeaux, de

la mort, des ruines, qui sera un des éléments du romantisme. Ainsi naîtra *le goût romantique dont le nom même apparaît et s'impose, de* 1760 *à* 1775, et qui est, à cette date, une certaine façon de comprendre la nature, une nature pleine de surprises, tour à tour farouche et pacifique, sombre et lumineuse, inspiratrice d'exaltations et de mélancolies.

Rousseau pourtant a joué son rôle et un rôle essentiel dans cette transformation sentimentale de la pensée française.

II. — JEAN-JACQUES ROUSSEAU

J.-J. Rousseau naît à Genève en 1712. Orphelin de mère, il fut élevé par un père aventureux et romanesque qui le dirigea mal. Après avoir été commis greffier et apprenti graveur, il quitta Genève sous prétexte de se convertir au catholicisme. Il fut accueilli par une convertisseuse professionnelle, Mme de Warens, et abjura le protestantisme à l'hospice de Turin. Après diverses fortunes, il revint auprès de Mme de Warens et y resta, malgré des fugues plus ou moins longues (à Besançon, en Suisse, à Montpellier), jusqu'en 1740. Son temps le plus heureux fut celui qu'il passa dans la petite propriété des Charmettes, aux environs de Chambéry (1738). Comme Mme de Warens s'était lassée de lui, il vint à Paris pour y faire connaître une méthode de notation musicale. Il y mène une vie besogneuse, part pour Venise comme secrétaire de l'ambassadeur (1743), se brouille avec lui, revient à Paris. Il écrit, pour un concours proposé par l'Académie de Dijon, un discours sur cette question : « Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » (1750). Il a le prix et devient célèbre.

Nouveau discours, pour la même Académie, *sur les Origines de l'inégalité parmi les hommes* (1754).

Analyse. — *Rousseau fait le portrait de l'homme à l'état de nature, c'est-à-dire avant l'organisation des sociétés. Sans avoir à proprement parler des vertus, il n'a pas de vices, il est heureux. Mais peu à peu la propriété se constitue par l'invention des outils de travail et par l'agriculture, les récoltes. La propriété engendre l'inégalité, la misère.*

Las de Paris et de la vie mondaine, Rousseau s'installe dans une maisonnette près de Montmorency, l'Ermitage, offerte par Mme d'Épinay (1756). Il y fait connaissance avec une jeune femme, Mme d'Houdetot, pour laquelle il s'éprend, vainement d'ailleurs, d'une violente passion. C'est l'un des points de départ d'une querelle violente qui le brouille avec Mme d'Épinay, Diderot, etc... Il s'installe alors à Montmorency. De 1758 à 1762, il publie : la *Lettre à d'Alembert* où il réfute l'opinion avancée par d'Alembert, dans l'*Encyclopédie*, qu'il conviendrait d'établir un théâtre à Genève (1758).

ANALYSE. — *Rousseau démontre que le théâtre doit se proposer de plaire et, par conséquent, de flatter les goûts des spectateurs ; il est incapable de les corriger. La tragédie (Rousseau critique notamment celle de Racine) développe le goût de l'amour ; la comédie nous fait rire non des vices, mais des vertus (nous rions par exemple de l'Alceste du* Misanthrope *qui est le type de l'honnête homme). Les mœurs des acteurs sont également corrompues et dangereuses. S'il ne doit pas être question de supprimer le théâtre dans une ville comme Paris, il ruinerait les mœurs dans une ville comme Genève, chez un peuple simple (comme les Montagnons, près de Neuchâtel) où les divertissements sont restés des jeux populaires et des cérémonies patriotiques.*

Le roman de *la Nouvelle Héloïse* (1761).

ANALYSE. — *Julie d'Étanges, fille d'un gentilhomme du pays de Vaud, s'éprend de son précepteur Saint-Preux, qui est roturier. Longtemps les jeunes gens s'aiment secrètement. Mais le secret va être découvert. Le père s'oppose au mariage. Saint-Preux doit partir. Et Julie est contrainte d'épouser M. de Wolmar, qui est beaucoup plus âgé qu'elle. C'est d'ailleurs un fort honnête homme que Julie respecte. Elle mène avec lui au château de Clarens, sur les bords du lac de Genève, une vie laborieuse, rustique, bienfaisante que Rousseau décrit longuement. M. de Wolmar, après plusieurs années, choisit Saint-Preux comme précepteur de ses enfants. Julie et Saint-Preux croient n'avoir plus l'un pour l'autre que de l'amitié. Mais ils souffriraient cruellement de leur ancienne passion si M^me^ de Wolmar ne mourait pour s'être jetée à l'eau afin de sauver un de ses enfants.*

Le *Contrat social* (1762).

ANALYSE. — *Rousseau établit que pour vivre en société les hommes ont dû consentir volontairement à obéir à des règles, établir un contrat. Nature de ce contrat (livres I et II). Des diverses formes de gouvernement qui peuvent être établies sur un contrat ; leur nature ; de leur tendance à dégénérer en détruisant le contrat. Précautions à prendre pour le sauvegarder, et qui vont (livre IV, chap. VIII) jusqu'à punir de mort celui qui attaque la religion de l'État.*

L'*Émile* ou *De l'éducation* (1762).

Livre I. La première enfance. La mère doit nourrir elle-même son enfant ; il ne faut pas l'emmailloter. Il faut simplement veiller à ce qu'il ne prenne pas de mauvaises habitudes. — Livre II. L'éducation est encore toute négative. On élève l'enfant loin des villes, loin des valets. On ne lui enseigne rien ; ce qu'il apprend, il l'apprend par l'expérience, qui lui montre par exemple les inconvénients de la colère, l'obligation de respecter ce qui appartient aux autres. Son intelligence se forme seulement par des leçons de choses ; l'éducation du corps doit tenir une grande place. — Livre III. On développe les leçons de choses qui, peu à peu, beaucoup plus que les livres, apprennent à Émile de l'astronomie pratique, de la physique, etc... On enseigne à l'enfant un métier pour qu'il

puisse au besoin gagner sa vie. — Livre IV. Émile a seize ans. C'est alors seulement qu'on lui enseigne la morale et la religion. Dans la Profession de foi du Vicaire savoyard, *Rousseau montre la faiblesse des philosophies matérialistes, prouve l'existence de Dieu, de l'âme, de la conscience. Évocation de la vie d'un homme sain d'esprit et de corps et qui sait être heureux : « Si j'étais riche... » — Livre V. Émile épousera Sophie. Rousseau étudie l'éducation des filles. Les principes sont ceux qui ont dirigé l'éducation d'Émile. Mais on formera la jeune fille surtout pour la vie de famille et la direction du ménage.*

Menacé d'être arrêté à cause des doctrines religieuses de l'*Émile*, Rousseau quitte la France pour la Suisse. Suspect ou persécuté, il doit se réfugier successivement de Genève à Motiers, près de Neuchâtel, puis à l'île Saint-Pierre (dans le lac de Bienne), et enfin en Angleterre. Là, il se brouille avec le philosophe Hume qui l'avait accueilli et rentre en France. Après divers séjours en province, il s'installe à Paris (1770) où il vit paisiblement. Il venait d'accepter l'hospitalité du marquis de Girardin à Ermenonville, lorsqu'il y mourut brusquement (1778). Les *Confessions* ont été publiées en 1781 et 1788 (avec les dialogues : *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries du promeneur solitaire*).

Lire : É. FAGUET, *la Vie de Rousseau. — Rousseau penseur. — Rousseau artiste* (1912) ; — P.-M. MASSON, *la Religion de J.-J. Rousseau* (1916).

La formation intellectuelle de Rousseau. — Ce sont assurément la vie et le caractère de Rousseau qui expliquent en partie sa doctrine. *Il est Genevois ; il a été élevé dans une ville de mœurs sévères*, passionnée pour les questions de religion et de morale, étrangère à toutes les élégances du luxe ou même de l'esprit. Mais, en même temps, il est fils d'un homme impulsif, avide d'aventures. Mme de Warens n'est pas plus sage ni plus rangée que ce père. Il est, de surcroît, maladif et nerveux, tourmenté de souffrances obstinées que son imagination aggrave. Personne, à peu près, ne l'instruit méthodiquement ; il s'instruit lui-même, surtout aux Charmettes, et d'ailleurs avec une application ardente. *Ainsi Jean-Jacques*, dans sa vie d'enfance et de jeunesse, *échappe à l'emprise de toutes ces règles, de toutes ces traditions de famille, de collège, de vie mondaine, qui bident le plus souvent les instincts et les tempéraments.*

Le système de Rousseau. — Pendant quinze ans, Rousseau s'essaya à mener la vie d'homme de lettres. On le vit dans les cafés et les salons. Il y souffrit. Brusquement, en 1750, en lisant la question posée par l'Académie de Dijon, il découvrit

la cause de son mal. Il était malheureux parce que tous les hommes sont malheureux. Et ils sont malheureux parce qu'ils mènent une vie absurde. *L'homme a été créé pour vivre selon la nature*. La nature nous invite à nous nourrir, à nous vêtir, à nous reposer après la fatigue ; elle ne demande ni philosophie, ni académies, ni théâtres. *Les raffinements de la civilisation, nos curiosités intellectuelles elles-mêmes, en compliquant nos besoins, ont multiplié nos occasions de souffrir* (B. II, p. 94).

Non pas qu'il faille revenir à une vie purement animale. L'état de nature rêvé par Rousseau n'est pas celui d'une vie de brute où l'homme isolé poursuit sa pâture ; c'est celui d'une société patriarcale où l'on ignore la propriété (B. II, p. 93) ; *c'est la vie libre, insouciante et saine de sauvages* dont certains voyageurs avaient fait depuis longtemps l'éloge. En Europe même, on trouve des groupements isolés qui ont su résister à l'appât du luxe, maintenir une certaine simplicité, une certaine égalité . les Montagnons dont Rousseau fait l'éloge dans la *Lettre à d'Alembert*, les Valaisans qu'il admire dans *la Nouvelle Héloïse*. Cet état de nature ressemble même, plus simplement, à l'existence que Jean-Jacques a menée parfois dans sa vie errante, aux Charmettes ou, après sa « réforme », dans la solitude de l'Ermitage (B. II, p. 102).

Vie des sauvages ou vie des Valaisans, ce n'est d'ailleurs qu'un idéal théorique. Il ne suffirait pas de brûler les bibliothèques et les théâtres et de décréter des lois somptuaires pour ramener les hommes à la nature. On supprimerait les effets des vices sans supprimer les vices eux-mêmes. Rousseau l'a répété à plusieurs reprises. Une révolution est impossible ; des réformes seules sont à souhaiter. Et quand on lui demande de rédiger des Constitutions pour les Polonais ou les Corses, il les rédige, sagement, pour des Corses ou des Polonais, non pour en faire des hommes de la nature, des Caraïbes ou des Valaisans.

Les remèdes pratiques. — *Rousseau a donc cherché non une révolution, mais des remèdes pratiques*. Pour Genève, pour une société plus soucieuse de vie morale que de littérature et de beaux-arts, le remède est de rester ce qu'elle est, de garder sa vie austère, d'interdire le théâtre ; c'est ce que démontre la *Lettre à d'Alembert*. *Pour tous les pays, l'un des remèdes, c'est de résister aux attraits pernicieux de la vie citadine. Vivre à la campagne*, administrer soi-même ses terres, mettre tout son

bonheur dans la vie familiale, dans les tâches bien remplies, voilà le secret du bonheur pour tous ceux qui sont riches ou aisés (B. II, p. 93). C'est la vie de M. et Mme de Wolmar dans *la Nouvelle Héloïse*. *Enfin, le plus sûr remède est l'éducation.* On ne corrige pas les hommes, mais on peut former les enfants pour une existence toute nouvelle. *En élevant Émile, on laissera agir la nature,* qui sait ce qu'elle veut, qui est bonne. On tiendra l'enfant à l'écart des collèges et des villes ; on ne lui apprendra rien pendant longtemps, ni morale, ni science. Toute l'éducation morale consistera à écarter de lui les vices que les enfants sains n'ont pas en eux. Quant à son intelligence, elle se formera en grande partie d'elle-même, par l'expérience ; et par l'expérience elle s'adaptera à la réalité et à la vie (B. II, p. 93).

Reste un dernier remède, celui qu'expose le *Contrat social.* Et il est, au moins en apparence, *contradictoire. La Nouvelle Héloïse,* l'*Émile* sont en somme le programme d'une vie fort indépendante, très individuelle. Le *Contrat social* démontre que, dans une société bien organisée, chacun renonce, par un contrat tacite, à toutes sortes de libertés. L'État acquiert, par exemple, le droit de sévir, pour le bien commun, contre tous ceux qui menacent le bon ordre. Et ce droit va jusqu'à punir de mort ceux qui parleraient contre la religion de l'État. Despotisme singulier sous la plume de Rousseau, qui devra fuir de pays en pays pour avoir dans l'*Émile* exposé ses idées religieuses. Cette contradiction n'a pas frappé Rousseau ; nul de ses contemporains ne l'a signalée. C'est que le *Contrat* n'est pas un ouvrage pratique, comme l'*Émile* ou *la Nouvelle Héloïse. C'est un traité théorique,* comme les *Discours,* et qui devait faire partie d'un ouvrage beaucoup plus étendu sur les institutions politiques. C'est une étude abstraite sur la constitution *logique* d'un contrat social. Rousseau pousse cette logique à la rigueur. Mais il n'a essayé de l'appliquer ni aux Corses, ni aux Polonais. *Dans la pratique, il n'a jamais songé à donner les rigueurs systématiques du* Contrat *comme une méthode réelle de gouvernement.*

Le rôle de l'intelligence et de la sensibilité. — Dans la société rêvée par Rousseau, la vie diffère profondément de celle que les philosophes ont appelée de leurs vœux. Pour les philosophes, le progrès dépend de l'intelligence ; et la qualité d'un gouvernement dépend de la qualité d'intelligence de ses chefs. Pour Rousseau, il en est tout autrement. *L'intelligence est ou risque*

d'être une maîtresse d'erreurs. Le secret du bonheur est dans le cœur. C'est le cœur qui attache les époux entre eux, les parents aux enfants, les serviteurs aux maîtres, le citoyen à sa patrie ; c'est le cœur, ou la conscience qui révèlent, en dépit des raisonnements trompeurs des philosophes, les vérités de la morale et de la religion. Le bonheur et la force d'une société sont donc fondés sur les vertus qui viennent du cœur.

Ainsi tout l'ordre de pensées du siècle est renversé. Et, plus encore que par les arguments de Rousseau, il est ébranlé par le pathétique et la séduction de son génie. Il n'a pas seulement montré les attraits du sentiment ; il a ému et bouleversé, et par là il a convaincu. Les extases et les tourments d'amour de Julie et Saint-Preux dans *la Nouvelle Héloïse*, leur effort douloureux et passionné de renoncement et de vertu ont fait croire à d'innombrables lecteurs qu'on trouvait le sens de la vie dans les extases, les enthousiasmes ou même les angoisses de toutes les passions généreuses. *Le goût du sentiment naît bien avant Rousseau ;* on le pousse, même avant lui, jusqu'au goût d'un pathétique brutal ou désespéré. *Mais on le tient seulement pour une des formes de la vie*, pour un des moments de la vie, et même pour un accident redoutable. *Pour Rousseau, c'est toute la vie et la raison de vivre.*

L'influence de Rousseau. — C'est par là que l'influence de Rousseau a été profonde. Il a vraiment transformé toute une partie d'une génération. *Répétons seulement que ce goût du sentiment n'est pas exactement le romantisme.* Rousseau ne crée pas le pessimisme du sentiment, le mal du siècle. C'est le goût du sombre, l'abbé Prévost, *Werther* qui en expliquent les origines. Il ne crée pas non plus l'arrogance de la passion. Nulle part il n'a dit que la passion créait ses droits et que, dans le conflit entre nos passions et les lois sociales, ce sont les lois qu'il fallait renier. Quand il parle de passion, il s'agit constamment de la passion de la vertu ; et Julie et Saint-Preux sacrifient leur passion d'amour à la passion de leurs devoirs. La « voix du cœur » enseigne chez lui non la révolte, mais la morale, mais la religion. C'est bien ainsi, très exactement, que les contemporains l'ont compris. *Il est pour eux un directeur de conscience.* Plus tard, quand on lira les *Confessions*, on y trouvera de plus dangereuses leçons. Mais, avant la Révolution, en recréant le sentiment, Rousseau a renouvelé le sentiment de la morale et celui de la religion.

III. — BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Bernardin de Saint-Pierre est né au Havre en 1737. Il fut, comme Rousseau, un inquiet et un vagabond, voyagea à l'Ile de France, en Russie, Autriche, Pologne, Allemagne, puis revint s'établir à Paris, où le succès des *Études de la nature* (1784) puis du roman de *Paul et Virginie* (1787) lui assurèrent des ressources pour vivre. Il s'y lia assez intimement avec J.-J. Rousseau. Pendant la Révolution, il fut intendant du Jardin des Plantes et professeur de morale à l'École normale. Il mourut en 1814. On a publié après sa mort, très inexactement, d'abondantes œuvres posthumes.

ANALYSE DE PAUL ET VIRGINIE. — *Deux femmes, dont l'une est réduite à la misère et l'autre pauvre, se sont réfugiées dans un coin de l'Ile de France. Paul et Virginie, leurs enfants, sont élevés ensemble au milieu des splendeurs de la nature. Mais Virginie doit partir en France pour vivre auprès d'une vieille tante qui est riche. A son retour, elle meurt dans un naufrage, en vue de l'Ile. Paul ne lui survit pas.*

Lire : M. SOURIAU, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits.*

La formation de son talent. — L'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre est un rêve d'idylles doucereuses. Il était pourtant de caractère inquiet et d'humeur acariâtre. Mais, c'est cette âme tourmentée qui explique, pour une part, son talent. Elle l'a conduit vers des horizons sans cesse changeants ; irrité contre les hommes, il a voulu se consoler avec la nature, et tandis que Rousseau ne connaissait que la Suisse, la France (et un coin d'Angleterre et d'Italie), *il a, le premier, parmi tous nos grands écrivains, contemplé des forêts vierges, des steppes russes, des forêts et des lacs de Finlande et toutes les splendeurs de la mer.* Il a fait l'éducation de ses yeux.

Ses prétentions scientifiques. — Ce n'était pas d'ailleurs sur ses talents de peintre qu'il comptait pour réussir, mais sur ses découvertes de savant. *Il a tenté de démontrer que la nature s'expliquait tout entière par les bontés de la Providence.* La Providence y a tout disposé pour le bien-être de l'homme. Tout y est prévoyance et « harmonie ». Bernardin en a poussé la démonstration *jusqu'au ridicule.* Il a conclu que le melon était divisé par côtes pour être mangé en famille. Cette science n'a d'ailleurs pas surpris les contemporains ; on avait démontré vingt fois avant lui les bontés de Dieu par les merveilles de la nature.

Le disciple de Jean-Jacques. — Pour Bernardin de Saint-Pierre, comme pour Rousseau, la nature « parle au cœur ». Elle nous révèle le sens de la vie qui est de vivre simplement, loin du mensonge des villes, pour la joie du travail rustique et les délices de la vie de famille. Le roman de *Paul et Virginie* nous étale complaisamment cette philosophie. L'idylle n'était pas neuve, et les sentiments sont ceux de tous les disciples de Rousseau à cette date. Pourtant Bernardin de Saint-Pierre leur a donné souvent une forme, sinon plus profonde, du moins plus précise. *Il a disserté méthodiquement sur le sentiment de la rêverie ou celui de la mélancolie. Il en a fait définitivement des thèmes littéraires.*

Le peintre. — Mais *le véritable génie de Bernardin de Saint-Pierre a été son génie de peintre.* Il y a peu de pittoresque dans les descriptions de Rousseau, qui était d'ailleurs extrêmement myope, et qui demande à la nature des sentiments, non des tableaux. Bernardin de Saint-Pierre, au contraire, a compris toute la magie des couleurs, toutes les diversités des formes, tous les prestiges des « tableaux ». Il a peint aussi bien les splendeurs des forêts vierges que les sévères harmonies d'un site glacé de Finlande ou les mélancolies d'une côte bretonne. Et *pour les peindre, il s'est créé,* au lieu de la langue incolore de son siècle, *une langue hardie et pittoresque.* Sur la palette du vocabulaire et des images, il a multiplié les couleurs nouvelles. Il a su enfin ordonner les plans, faire saillir les images émouvantes ; c'est déjà presque tout l'art de Chateaubriand.

Paul et Virginie. — Il y a, dans *Paul et Virginie,* tous ces mérites pittoresques. Le charme du livre vient aussi de ce que les défauts de Bernardin s'y atténuent ou y prennent l'apparence de qualités. La nouveauté du décor rend moins sensible la banalité du sujet et tout ce qu'il y a de factice dans la sensiblerie et les sermons. Sous ces cieux lointains, au milieu de cette nature primitive, les rêves d'une vie rudimentaire, ignorante et tendre, semblent moins chimériques. Surtout *la convention littéraire est atténuée par toutes sortes de réalités que Bernardin a bien observées :* la vie des planteurs, celle des esclaves, (B. II, p. 114), la tempête et le naufrage (qui est un naufrage réel). Le roman est l'éternel mensonge de l'idylle, mais masqué ou animé par une certaine vérité des mœurs, la vérité du décor et la magie du style (B. II, p. 115).

IV. — ÉCRIVAINS SECONDAIRES

ROLLIN (1661-1741), auteur d'un intéressant *Traité des Études* (1726).

LAMOTTE-HOUDART (1672-1731), auteur de tragédies et de dissertations critiques.

J.-B. ROUSSEAU (1671-1741), auteur d'odes et de poèmes très célèbres au XVIII[e] siècle.

L'ABBÉ DE SAINT-PIERRE (1658-1743), auteur d'ouvrages de philosophie historique et politique (dont un *Projet de paix perpétuelle*).

CRÉBILLON [LE PÈRE] (1674-1762), auteur de tragédies « sombres ».

PIRON (1689-1773), auteur de *la Métromanie*, comédie (1739), et de poésies qui sont spirituelles.

GRESSET (1709-1777), auteur de comédies (dont *le Méchant*, 1747) et de poèmes divers.

DESTOUCHES (1680-1754), auteur de comédies (dont *le Glorieux*, 1732).

MARMONTEL (1723-1799), auteur de romans, contes, tragédies, ouvrages de critique et de *Mémoires* intéressants.

DUCLOS (1704-1772), romancier et moraliste ; secrétaire perpétuel de l'Académie française.

CHAMFORT (1741-1794), homme d'esprit ; a publié des maximes, des pensées, des opuscules.

RIVAROL (1753-1801), homme d'esprit, lui aussi. Auteur de toutes sortes de notes et opuscules. A écrit un *Discours sur l'Universalité de la langue française* (1784).

LA HARPE (1739-1803), a écrit des tragédies, puis des articles et ouvrages de critique (*le Lycée*, étude sur l'histoire de la littérature, 1799).

FLORIAN (1755-1794), auteur de pastorales, de fables élégantes, etc. (B. I, p. 203).

PARNY (1753-1814), auteur de petits poèmes lyriques.

ÉCOUCHARD LEBRUN (dit LEBRUN-PINDARE, 1729-1807), auteur d'odes, épigrammes, etc...

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

I. — POÈTES. — DRAMATURGES. — ÉCRIVAINS DIVERS

Poètes et dramaturges. — Si l'on en excepte Benjamin Constant, Senancourt, et surtout Mme de Staël et Chateaubriand, la littérature disparaît à peu près sous la Révolution et sous l'Empire. Les causes en sont nombreuses et profondes. Sous la Révolution et le Directoire, la politique met à la mode un idéal antique qui rejette la plupart des genres littéraires vers une tradition classique épuisée. Sous l'Empire, ce n'est plus la république romaine, c'est l'empire romain qui donne à la littérature comme à l'art des modèles d'ordre et de dignité classiques. En outre *c'est l'époque où l'on pense par ordre*, où la littérature devient une administration d'État comme la police ou l'agriculture. On écrit donc abondamment des tragédies (les principales sont celles de M.-J. Chénier et de Népomucène Lemercier), des comédies (celles de Duval ou d'Étienne), des poèmes épiques ou descriptifs dont aucun ne vaudrait la peine d'être nommé si *l'Homme des champs*, *l'Imagination*, etc., de l'abbé Delille n'avaient pas été tenus pour des œuvres de génie. Seuls quelques poètes lyriques : Fontanes (1757-1821), Chênedollé (1769-1833), Millevoye (1782-1816), offrent de l'intérêt par certaines pièces aimables et par leur influence sur Chateaubriand ou surtout Lamartine.

Les orateurs. — Les orateurs de la Révolution ont plus de prix. Ils sont encore bien souvent des rhéteurs qui accommodent leur ardeur de révolutionnaires à la tradition des discours de collège. Mais ce sont pourtant de grandes idées qu'ils défendent, auxquelles ils croient profondément, d'où dépendent leur destin, leur vie même et le destin de la patrie. Et c'est ce qui soulève Camille Desmoulins, Vergniaud, Danton au-dessus des procédés de la rhétorique et du style noble. Mirabeau surtout (1749-1791) a eu les dons d'un grand orateur. Merveilleusement instruit et curieux de toutes choses, fouetté par des passions ardentes qui le ruinèrent, le révoltèrent contre son père, il tâta de toutes les sortes de

littérature, traductions, mémoires, pamphlets, jusqu'au jour où la Révolution éclata et le nomma député. Pendant deux ans, comme député du Tiers, il a prononcé des discours puissants où les « ornements » sont, souvent encore, ceux du style à la mode, mais que soutient une pensée robuste, une volonté ardente, une flamme d'émotion et de style qui leur donnent, encore aujourd'hui, la vie.

Il ne faut pas oublier, parmi ces figures de la Révolution, Mme Roland, née en 1754, guillotinée en 1793. Ni dans ses lettres nombreuses ni dans ses *Mémoires*, elle n'est un bon écrivain ; mais on y distingue l'âme la plus riche et la plus noble. Jeune fille, ses croyances traditionnelles l'abandonnant, elle se fait à elle-même une conscience droite et généreuse et une destinée héroïque à l'aide d'une intelligence lucide et d'une sensibilité frémissante.

Les idéologues. — Les philosophes qu'on réunit sous le nom d'idéologues (Destutt de Tracy, 1754-1836 ; Cabanis 1757-1808, etc...) ne sont pas non plus de bons écrivains, ni des penseurs très profonds. Ils ont joué néanmoins un rôle considérable. Leur doctrine, qui prolonge celle des Encyclopédistes, a été très diverse dans ses aspects. Mais elle se fonde sur deux convictions essentielles. *La première est que le progrès de l'humanité dépend du progrès de l'intelligence.* Ce progrès est en marche et ne pourra plus s'arrêter. L'intelligence ne perfectionnera pas seulement les sciences ; elle perfectionnera peu à peu la morale et la vie sociale. *La seconde est que cette intelligence* n'est pas seulement une réflexion intérieure comme chez Descartes ; elle *doit s'appuyer sur l'observation et l'expérience.* C'est en s'aidant de la physique, de la chimie, de l'histoire naturelle, en faisant du moins place à leurs méthodes qu'on achèvera la psychologie, l'histoire, la sociologie. Il n'a manqué aux idéologues que de mieux appliquer leurs principes et de ne pas dévier vers des systèmes qui n'ont rien à voir avec l'observation et l'expérience. Mais leurs convictions se sont prolongées, de génération en génération. Benjamin Constant, Ampère, Augustin Thierry, Stendhal, Sainte-Beuve, Villemain, Auguste Comte, Littré, etc., se rattachent plus ou moins aux idéologues. A travers le romantisme, pour qui toute beauté et même toute vérité jaillissent du cœur et de l'émotion, l'école des idéologues reste puissante. Elle crée, depuis Condorcet, Cabanis et les autres, une tradition qui mène à Taine et à Renan.

II. — MADAME DE STAËL

M^me de Staël est née à Paris en 1766. Elle était fille du banquier et ministre Necker. Toute jeune, dans le salon de sa mère, elle vécut dans une société de philosophes et de gens d'esprit qui s'émerveillaient de son intelligence. Elle y prit, ou elle y développa un goût invincible de la vie mondaine et de la conversation. Vivre sans écouter, sans répondre, sans promener son intelligence d'une boutade à une dissertation lui semblera un avant-goût de la mort. Malheureusement elle avait une façon impérieuse de croire à ses idées. Bonaparte se défia vite de cette femme qui se croyait son égale ou qui du moins ne consentait pas à être docile. Il s'irrita de son livre *De la littérature* (1801), de son roman de *Delphine* (1802). Il l'exila à quarante lieues de Paris. Elle n'accepta pas, voyagea, visita l'Allemagne (où elle rencontra Gœthe, Schiller, Fichte, Schlegel), puis l'Italie. Elle publia le roman de *Corinne* (1807).

Napoléon oblige M^me de Staël à vivre dans son château de Coppet (près de Genève). Elle s'en lasse, visite à nouveau l'Allemagne. Son livre *De l'Allemagne* est saisi et détruit (1810). Elle part pour Vienne, Saint-Pétersbourg, la Suède, l'Angleterre où elle publie enfin *De l'Allemagne* (1813). Elle reparut en France en 1814, et mourut en 1817.

De l'Allemagne.

ANALYSE. — *Livre I. De l'Allemagne et des mœurs des Allemands. — Livre II. De la littérature et des arts (études sur Gœthe, Schiller, Klopstock, Lessing, Schlegel, etc...). — Livre III. La philosophie et la morale (études sur Kant, Fichte, etc.). — Livre IV. La religion et l'enthousiasme.*

L'intelligence et le caractère de M^me de Staël. — M^me de Staël est liée à la tradition du XVIII^e siècle par son intelligence. *Quoi qu'elle fasse*, et malgré toutes les tempêtes de sa vie et de son cœur, *elle reste une raisonneuse*. Ce qui la passionne, c'est l'analyse ou la construction des idées. Il lui faut quelque chose à comprendre, et, quand elle a compris, quelque beau système à édifier. Elle commence, à vingt-deux ans, par écrire des *Lettres sur J.-J. Rousseau*. Puis, elle étudie l'*Influence des passions sur le bonheur*, et construit un livre sur *la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, où elle tente de démontrer que les progrès de la littérature sont liés à ceux de la liberté. *Ses romans sont eux-mêmes constamment des thèses*, sur la morale du cœur ou celle des préjugés, sur la liberté ou la misère du génie, sur la tyrannie de l'opinion. Tout cela ne fait ni des traités très judicieux, ni des romans toujours vivants. Heureusement, *quand il fallait parler de l'Allemagne c'était bien à l'intelligence à conduire l'enquête et*

le livre. Et Mme de Staël s'y montre merveilleusement intelligente ; d'une intelligence un peu rapide parfois et qui prend ses propres éclairs pour une lumière profonde. Elle se persuadait que Fichte pouvait expliquer son système en un quart d'heure, et qu'elle l'avait compris en dix minutes. Il y paraît quelquefois. Mais le plus souvent elle a parlé de ce qu'elle connaît bien, de ce qu'elle a solidement étudié. *Avant elle, les Français avaient lu quelques livres allemands. Après elle, ils s'intéresseront au génie allemand et à ce qui, dans ce génie, diffère du génie français.*

La passion chez Mme de Staël. — Il faut dire passion plutôt que sensibilité. Mme de Staël n'est pas tendre ; elle ne se donne jamais tout entière. *Elle a seulement besoin d'une continuelle exaltation ;* il lui faut les orages du cœur qui seuls la sauvent de l'ennui. C'est ce bouillonnement intérieur qui l'a guérie de ce que sa philosophie d'encyclopédiste avait d'un peu étroit. En se passionnant pour l'Italie elle nous en a donné une image qui n'est pas seulement la « mélancolie des ruines » et la « grandeur du passé », mais qui est la poésie d'un peuple, d'une race, d'un climat, d'un art. Elle a trouvé dans sa passion une forme de critique qui n'est plus la critique dogmatique du XVIIe siècle, ni même la « critique de sentiment » du XVIIIe siècle encore toute mêlée de méthodes dogmatiques, mais une critique faite d'une sympathie vive et pénétrante pour des chefs-d'œuvre et leur beauté. Ainsi elle a pu comprendre Schiller, Gœthe, tout le lyrisme et tout le drame allemand. Elle y découvre « la poésie de l'âme », ou bien « ces images à mille formes qui entourent la poésie des langues du Nord et réveillent une foule de souvenirs », ou bien « cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers ». *Après elle, et par elle, pour toute une génération de romantiques, l'Allemagne allait devenir le pays du mystère, des rêves, de ces secrets de l'âme où toute poésie doit puiser sa vie* (B. II, p. 127).

III. — CHATEAUBRIAND

Chateaubriand est né à Saint-Malo en 1768. Il fut élevé soit à Saint-Malo, soit au château de Combourg, en Bretagne, près d'un père austère et sombre, d'une mère triste et maladive et d'une sœur inquiète et nerveuse qui deviendra folle. Après un séjour à Paris, il s'embarque pour l'Amérique, en 1791, sous prétexte de découvrir le passage du Nord-Ouest. Il n'y dépasse guère les chutes du Niagara.

Il revient en France, en 1792, émigre, s'engage dans l'armée des princes, où il est blessé. Il vit en Belgique et en Angleterre de la vie difficile des émigrés. Il publie son *Essai sur les Révolutions* (1797), imprégné de la philosophie sceptique du XVIII^e siècle. Il revient au catholicisme à la mort de sa mère (1798). Il rentre en France (1800) et publie *Atala* (1801), fragment du *Génie du christianisme* qui paraît en 1802. Il est nommé par Napoléon secrétaire d'ambassade à Rome (1803), mais, à la nouvelle de l'exécution du duc d'Enghien, il quitte la diplomatie et rompt avec Napoléon. De 1806 à 1807, il visite la Grèce, Jérusalem, l'Égypte, l'Espagne, puis s'installe à la Vallée-aux-Loups (près de Sceaux). Il publie *les Martyrs* (1809) et commence à rédiger les *Mémoires d'outre-tombe*, qui parurent de 1848 à 1850. Sous la Restauration, il joue un rôle politique important. Il est ambassadeur, ministre des Affaires étrangères. En 1830, il abandonne la politique et vit dans une demi-solitude. Il meurt en 1848.

Atala.

ANALYSE. — *Chactas, vieil Indien qui a visité la France, raconte au Français René, sur les bords du Meschacébé, les aventures de sa jeunesse. Il a été pris par une tribu ennemie et condamné à mort. Une jeune fille chrétienne de la tribu s'éprend de lui, le délivre. Ils fuient longtemps à travers la forêt. Ils rencontrent enfin un missionnaire, le P. Aubry. Celui-ci pourrait les marier. Mais Atala n'a pas oublié que sa mère mourante l'a consacrée à Dieu ; elle croit ce vœu sans appel et, désespérée, elle s'empoisonne.*

Le Génie du christianisme.

ANALYSE. — 1^re *Partie. Dogmes et doctrines du christianisme. Étude théorique de la vérité de ces dogmes et doctrines.* — 2^e *Partie. Poétique du christianisme. Chateaubriand montre la beauté des épopées et tragédies chrétiennes, et défend le merveilleux chrétien.* — 3^e *Partie. Beaux-Arts et littérature. Étude des beautés que le christianisme a données aux arts (les églises gothiques), à la philosophie, à l'histoire, à l'éloquence.* — 4^e *Partie. Culte. Beautés des églises, des chants, prières ; services rendus à la société par le clergé et la religion.*

René est un épisode de la deuxième partie. Il fut publié à part en 1805 : *René, exilé chez les Natchez, raconte à Chactas vieilli et à un missionnaire les aventures de sa vie. C'est l'histoire même, plus ou moins arrangée et dramatisée, de la jeunesse de Chateaubriand.*

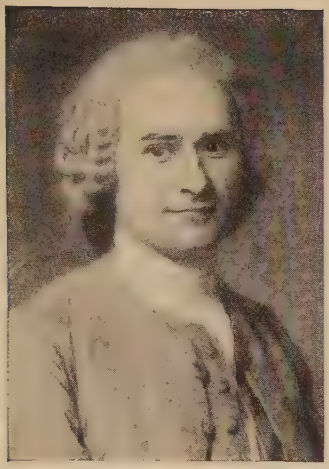
Les Martyrs.

ANALYSE. — *Poème en prose qui doit prouver la supériorité du merveilleux chrétien. Sous le règne de Dioclétien, Cymodocée, fille du prêtre d'Homère en Messénie, rencontre le chrétien Eudore. Eudore raconte ses campagnes à l'armée romaine (épisode de Velléda, en Bretagne). Cymodocée aime Eudore et veut se faire chrétienne. Mais Eudore est arrêté et va être livré aux bêtes. Cymodocée le rejoint et meurt avec lui.*

La formation intellectuelle de Chateaubriand. Son caractère. — Chateaubriand est vraiment le fondateur de l'école romantique ; non pas qu'il en ait formulé ni même accepté les principes et les idées, mais il a été pour les écrivains de la génération romantique le maître, et même, comme on l'a dit, le magicien.

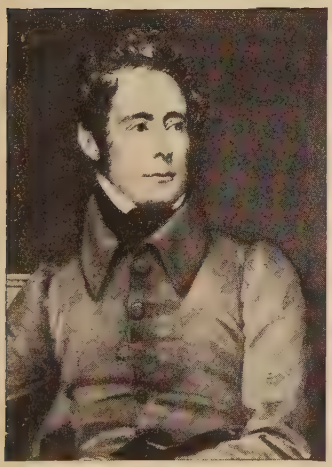
Enfance romantique, près de l'Océan, dans la solitude du sauvage château de Combourg, au milieu des landes mélancoliques, sans autres compagnons que ses rêves et cette sœur exaltée qui mêlera aux siennes ses ivresses et ses détresses ; *courses errantes à travers le monde* et les aspects changeants des choses, à travers les splendeurs et les mélancolies de la nature, les splendeurs et les mélancolies des civilisations naissantes ou agonisantes ; *misères et grandeurs d'une vie tour à tour acculée aux détresses de la faim et enivrée de toutes les gloires*. A travers tout cela, René de Chateaubriand porte la même âme que rien n'assouvit. Jeune, il avait poursuivi dans ses chimères d'insaisissables sylphides. Comblé d'amour ou de gloire, il cherchera toujours d'autres amours, d'autres gloires en sachant par avance, que rien n'emplira le vide de son cœur misérable. Ainsi il « bâillera sa vie », il « portera son cœur en écharpe » ; *il étalera un mal du siècle* qui ne sera plus, comme celui de Benjamin Constant ou de Sénancour, à demi replié sur lui-même, mais *ostentatoire et superbe* (B. II, p. 121). Dans cette sorte de vertige de désirs et d'accablements, *il cherchera un point fixé, un refuge ; il le trouvera dans la religion*. Une fois converti d'ailleurs, il mènera une existence à peu près aussi inquiète, aussi asservie à ses désirs qu'avant sa conversion ; et l'on peut douter encore de la sincérité ou du moins de la qualité de cette conversion. La vie de Chateaubriand, étalée à plein dans ses œuvres, n'est qu'un admirable modèle du héros romantique qui dresse à la face du monde la misère hautaine et sublime de son génie.

Les artifices de Chateaubriand. — *Chateaubriand emprunte d'ailleurs abondamment*. Il a beaucoup lu et il s'est, généralement sans le dire, beaucoup servi de ses lectures. C'était son droit. C'était un peu moins son droit de raconter une part de sa vie en l'arrangeant délibérément pour la beauté des attitudes. Sur bien des points (par exemple sur sa vie à Combourg), l'érudition contemporaine a confirmé ses récits. *Sur beaucoup d'autres elle l'a saisi en flagrant délit de mensonge calculé*. Elle a prouvé qu'il était matériellement impossible qu'en Amérique,



JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
Pastel par M. Quentin de La Tour.
CL. BULLOZ

DIDEROT.
Portrait par Fragonard. CL. GIRAUDON.



LAMARTINE.
Portrait par F. Gérard.
Musée de Versailles. — CL. GIRAUDON.

CHATEAUBRIAND.
Portrait par Girodet-Trioson.
Musée de Versailles. — CL. GIRAUDON.

ou en Orient, il ait vu tout ce qu'il dit avoir vu. Elle a montré qu'il l'avait lu seulement dans des livres qu'on a retrouvés, ou qu'il l'avait imaginé. L'œuvre est ainsi, constamment, une somptueuse et émouvante tragi-comédie qu'il faut regarder sans passer dans les coulisses.

La sincérité de Chateaubriand. — Mais la représentation en est admirable, et elle a, tout de même, une sorte de sincérité et de vérité morale profondes. Chateaubriand a beau être en scène et s'arranger pour la scène, il y a en lui une vie intérieure si puissante que les artifices mêmes deviennent une des formes de cette vie. La réalité est peut-être déformée, mais *il semble qu'il n'y ait plus qu'une réalité, l'âme de Chateaubriand.* Et cette âme est exceptionnelle. *Chateaubriand est une sorte de romantique lucide.* Des romantiques, et si l'on veut des pires, il a l'effrayant besoin d'assouvissement et l'impuissance à s'assouvir. Mais il connaît son mal. S'il appelle inlassablement les orages, il sait que partout où l'entraîneront ces tempêtes il se retrouvera tel qu'il était. Il est le don Juan des aspirations humaines (B. II, p. 121).

L'art de Chateaubriand. — L'art est d'ailleurs incomparable. Les contemporains avaient appelé Chateaubriand « l'enchanteur ». De tout ce qui n'était, avant lui, qu'aspirations confuses ou ébauches, il a tiré, en effet, des enchantements. Avant lui, l'exotisme n'est qu'une chimère philosophique et une baliverne sentimentale ; le pittoresque (sauf chez Bernardin de Saint-Pierre) reste timide et conventionnel ; le poème en prose, ce sont les galanteries maniérées des idylles de Gessner. Il y a, si l'on veut, chez Chateaubriand, les mêmes chimères et les mêmes conventions, mais *tout cela est transfiguré.*

D'abord par la puissance de l'imagination. Chateaubriand n'a pas vu les rives du Meschacébé ; il n'a pas vu les Florides. La vision qu'il nous en donne est pourtant plus précise que celle d'un Bernardin de Saint-Pierre peignant les forêts vierges qu'il a longuement contemplées. Surtout la vision intérieure de Bernardin de Saint-Pierre, riche de couleurs, de formes, de sonorités, n'est souvent qu'une énumération éclatante. *Celle de Chateaubriand est une composition d'art.* Sans cesse elle groupe quand il faut grouper, oppose pour des effets de contraste, dégage l'impression essentielle, l'image qui domine. Sans qu'on sente presque jamais le procédé de l'écrivain, elle ménage la lumière et l'ombre, l'ordre des plans, la proportion des

détails pour que, d'un seul coup, un paysage, un tableau, ait une unité et une âme (B. II, p. 123). Enfin, et surtout, il y a, dans cet art, l'indéfinissable et l'insaisissable, le prestige et l'enchantement. On trouve parfois chez Bernardin de Saint-Pierre des tableaux adroitement ou puissamment composés, chez Sénancour un sens du rythme, une sorte de frémissement lyrique qui rappellent l'art de Chateaubriand. Mais il y a chez Chateaubriand quelque chose de plus. *Son imagination semble n'embrasser le réel que pour le prolonger.* Sans cesse il y a dans les tableaux ou les méditations quelque chose qui les fait plus vastes, immenses, infinis. On saisit souvent le secret de ces prolongements (B. II, p. 119). Sans cesse aussi ce secret est partout et nulle part. Il est dans le rythme mystérieux de la phrase, dans la musique des mots, dans la nuance des images, dans le frémissement caché d'une émotion. C'est la poésie de Chateaubriand. *Et cette poésie, avec celle de Lamartine, est à l'origine de toute la poésie du XIX^e^ siècle.*

IV. — BENJAMIN CONSTANT. — SÉNANCOUR. JOSEPH DE MAISTRE. — DE BONALD

BENJAMIN CONSTANT est né à Lausanne, en 1767. Il mena une existence inquiète et tourmentée. Membre du tribunat, sous le Directoire, il en fut exclu par Bonaparte et dut s'exiler. Sous la Restauration, il fut le chef du parti libéral et défendit une politique qui s'opposait à la fois au despotisme et à la démocratie. Il a publié le roman d'*Adolphe* (1816). Il mourut en 1830.

SÉNANCOUR (1770-1846) a publié le roman d'*Obermann* (1804), sorte de journal lyrique d'un héros romantique.

J. DE MAISTRE est né à Chambéry en 1753, d'une famille de magistrats. Exilé par la Révolution, il revint à la cour de Sardaigne et fut ministre plénipotentiaire à Saint-Pétersbourg. Il mourut en 1821. Il a écrit : *Du Pape* (1819) ; *les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821).

DE BONALD (1754-1840) a publié une *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile* (1796).

BENJAMIN CONSTANT. Son romantisme. — *Benjamin Constant est un romantique*, parce qu'il est à la fois avide d'émotions et d'action et incapable de s'émouvoir profondément et d'agir. Il s'est raconté lui-même, en mêlant des amours inquiètes et désenchantées, dans le roman d'*Adolphe*. Adolphe veut aimer, absorber sa vie dans une grande passion, y trouver l'oubli de lui-même. Mais celle qu'il a cru aimer, et qui l'aime désespé-

rément, il ne l'aime pas, il ne pourra jamais l'aimer. Et sa vie est déchirée entre la pitié qui l'enchaîne et la lassitude qui l'accable.

Son classicisme. — *Mais Benjamin Constant reste un classique* et un homme du XVIII^e siècle par la pente de son intelligence et par son art. Il n'exalte pas le mal qui le ronge ; il n'essaie pas de le transposer en méditations lyriques. Il l'analyse au contraire avec une précision aiguë. *Par cette méthode d'analyse et par son style, il continue le roman de Laclos.*

SÉNANCOUR. — Tel n'est pas le cas de Sénancour. Son héros, Obermann, est vraiment le frère du René de Chateaubriand, avec moins de véhémence dans le désir, avec une mélancolie plus accablée. Il est né pour la solitude, pour ces « Rêveries » qui sont le titre d'un ouvrage de Sénancour. René domine la souffrance par l'orgueil ; Obermann l'accepte comme une forme nécessaire de la destinée. *Il est le romantique vaincu avant d'avoir lutté* et qui promène sa défaite d'asile en asile pour trouver dans la mélancolie des forêts, des déserts et des monts un écho sonore à ses lamentations.

JOSEPH DE MAISTRE. — BONALD. — A la philosophie du XVIII^e siècle, aux doctrines démocratiques de la Révolution, aux aspirations du romantisme, J. DE MAISTRE a opposé avec une éloquence fougueuse et une âpre logique une doctrine brutale, mais claire et impérieuse et qui a exercé une influence durable. *Toute la vie, selon lui, et toute l'organisation sociale s'expliquent par le dogme catholique, par le péché originel.* Nous avons offensé Dieu ; nous expions cette offense par le mal physique et la souffrance morale. Cette punition est juste, où qu'elle aille. L'innocent peut souffrir et le criminel triompher. La guerre, nécessaire, est l'une de ces expiations. Pour sauver l'homme de l'abîme où sa corruption l'entraîne, il n'y a de salut que dans l'Église catholique, subordonnée tout entière au pape représentant de Dieu. Et *l'ordre social ne peut être assuré que par un gouvernement qui imite celui de l'Église ;* un roi absolu gouvernant avec l'aide d'une aristocratie, comme le pape par les évêques. La doctrine de J. de Maistre est un pessimisme religieux et autocratique.

DE BONALD a développé une doctrine analogue, moins véhémente dans sa forme mais aussi systématique. Le chef d'un État représente Dieu sur la terre. Il est comme le père d'une famille sociale où l'individu doit obéir strictement et ne possède aucun droit.

LE XIX^e SIÈCLE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE (1815-1851)

Le *caractère le plus apparent est l'instabilité politique*. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, on ne peut être que conservateur ou réformateur. A partir de 1815, le nombre des partis et des doctrines politiques se multiplie. Ces partis ne se contentent pas de discuter et d'organiser une action politique ; ils agitent le pays, fomentent des troubles, insurrections et révoltes. Il n'y a pas seulement deux révolutions (1830 et 1848) et le coup d'État de 1851 ; il y a constamment, depuis la Terreur blanche jusqu'au coup d'État, à Paris ou en province, des attentats, de vastes conspirations, des émeutes, des journées révolutionnaires, des répressions ou l'on compte les victimes par centaines et parfois par milliers.

En même temps, les conditions matérielles de la vie se transforment. D'année en année, les anciennes distinctions sociales perdent de leur importance. Malgré les quelques privilèges qu'elle semble garder, la noblesse, dès 1830, ne représente plus guère qu'un passé presque oublié. Par contre, *l'importance sociale de la richesse s'accroît de jour en jour*. Non seulement c'est elle qui, pendant longtemps, donne les droits politiques, mais elle acquiert le prestige que perd peu à peu la noblesse. Cette richesse n'est plus nécessairement héréditaire ou le fruit de spéculations et malversations comme chez les financiers du XVIII^e siècle ; elle peut être acquise, assez rapidement et honnêtement, par le commerce et par l'industrie. En fait on s'enrichit ; les « classes dirigeantes », ouvertes à tous, s'accroissent. En même temps, *l'instruction et la curiosité intellectuelle se développent*. Non pas qu'il faille se représenter la France de 1840 comme celle de 1900. En 1825, il n'y a que soixante mille abonnés aux journaux politiques ; en 1847, il n'y en a encore que deux cent mille. Mais c'est un large progrès sur les huit ou dix mille abonnés des différents journaux qui ne parlaient pas de politique, vers 1780.

Ces progrès ne se font d'ailleurs pas avec équité. Si la fortune de la bourgeoisie s'accroît, *la misère ouvrière reste grande* et semble même, au moins par contraste, devenir plus cruelle. Il y a, de temps à autre, des demi-famines, des émeutes de misère comme au XVII^e ou au XVIII^e siècle. Comme les classes ouvrières commencent à être moins ignorantes, qu'elles écoutent les leçons de chefs de parti intelligents et cultivés, elles se groupent peu à peu en une opinion puissante.

Cette situation politique et sociale a exercé sur la littérature son influence. Au XVII^e siècle, et même au XVIII^e, on peut dire, en un certain sens, qu'il n'y avait pas de gens de lettres. La littérature en elle-même n'était pas considérée comme une force sociale indépendante, ni comme un métier. Il y avait une littérature inférieure (contes, romans, etc...) qui n'était qu'un divertissement, comme la paume ou la chasse. La vraie littérature devait être un enseignement, une instruction. Elle était au service de la morale, de la religion, de la philosophie. *Elle n'était guère qu'un moyen et non une fin.* L'écrivain, par surcroît, ne pouvait pas vivre de sa plume. Dès la première moitié du XIX^e siècle, au contraire, l'écrivain peut vivre et même s'enrichir par ses œuvres. Les journaux, beaucoup plus riches, et qui deviennent très vite des entreprises commerciales, peuvent payer assez cher sa collaboration. Balzac gagnera jusqu'à cent mille francs par an. En même temps, il devient de plus en plus difficile de faire de la littérature la servante d'une morale, d'une doctrine, d'un parti. Ces morales, doctrines, partis sont si nombreux, leur aspect et leur rôle changent si rapidement que l'écrivain ne consent pas toujours à se laisser entraîner dans ce tourbillon ; quand il y cède, c'est presque toujours pour se reprendre ou du moins évoluer. Sans doute, comme nous le verrons, on écrira à certains moments des romans, pièces de théâtre, etc., sociaux, humanitaires, moralisants. Des écrivains, Lamartine, Michelet, Hugo, joueront des rôles politiques importants. Mais, *de plus en plus, l'homme de lettres*, qui se sent matériellement indépendant, même s'il consent à servir une idée ou un parti, *se persuadera que la littérature existe en elle-même, qu'elle est une forme essentielle de la vie, qu'elle a sa fonction et sa règle propres.* C'est seulement vers 1840 qu'on peut vraiment écrire en parlant de la société française : la politique, le commerce, l'industrie, la science, etc., et la littérature.

PREMIÈRE PARTIE

LE ROMANTISME

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT ROMANTIQUE

Ses origines. — Il ne faut pas oublier que *le mouvement romantique, tel qu'il se précise à partir de* 1820, *est l'aboutissement d'un mouvement qui se préparait depuis très longtemps*, dès la première moitié du XVIII^e^ siècle. Vers la fin de ce XVIII^e^ siècle, comme nous l'avons montré, l'idée s'est répandue que la raison de vivre est tout entière dans les émotions du cœur ; le goût du pathétique et du sombre, l'amour du rêve, de la mélancolie, de la solitude, puis le mal du siècle envahissent la littérature. En même temps, dès la fin du XVIII^e^ siècle les règles de la littérature classique sont discutées ou niées ; il y a des révoltés. La langue s'enrichit ; la versification s'assouplit.

Son extension. — En outre, *le romantisme est un mouvement non pas français, mais européen.* Dès le XVIII^e^ siècle, l'influence anglaise est considérable en France ; les influences allemande ou scandinave commencent. Au XIX^e^ siècle, ces influences se développent profondément. On traduit les ouvrages anglais ou allemands, par centaines, et beaucoup d'écrivains les lisent d'ailleurs dans le texte original. Les principaux sont les romans de WALTER SCOTT (traduits à partir de 1822) ; les drames de SHAKESPEARE (traduits en 1821, 1826, etc. ; on représente avec succès, à l'Odéon, à partir de 1827, *Othello*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, etc.) ; le *Faust* de GOETHE (traduit à partir de 1823) ; les drames de SCHILLER, les *Contes* d'HOFFMANN, etc. Des ouvrages italiens ou espagnols sont également traduits et lus avec passion (Manzoni, *la Divine Comédie* de DANTE, le *Romancero* espagnol, etc.). *La littérature tend à devenir véritablement européenne. Ne disons pas d'ailleurs qu'elle altère ou empoisonne*

le génie français. En réalité, les Français ne subissent rien ou à peu près rien ; ils choisissent et ils adaptent. Comme la littérature nationale exprime mal les besoins nouveaux des esprits et des cœurs, ils cherchent à l'étranger des œuvres qui les reflètent ; et *dans ces œuvres étrangères, le plus souvent, ils ne voient qu'eux-mêmes ;* ils en ignorent ou déforment l'originalité profonde. Les traductions sont encore des adaptations et les commentaires sont mêlés d'ignorances ou de contresens.

Sa complexité. — *Le romantisme est également un mouvement extrêmement complexe* dont les éléments sont sans cesse en conflit. Audacieux, dès le début, en littérature et en philosophie, il est, en religion et en politique, conservateur, traditionaliste. Puis, surtout à partir de 1830, il se préoccupe ardemment de réformes sociales. Il a tour à tour de la sympathie pour ceux qui veulent donner une nouvelle vie à la religion catholique, ou il est incroyant. A l'époque classique, il y avait réellement des règles ou surtout des principes communs sur lesquels Boileau, Racine, Molière, La Bruyère, etc..., s'entendaient exactement. *Chacun des romantiques se fait, au contraire, son idée du romantisme ;* les principes qui les unissent sont des aspirations vagues et souvent divergentes.

Ses principes. — Pourtant, le romantisme a donné l'illusion d'être une école très unie, très énergique et dont les principes étaient clairs.

C'est qu'au XVIII^e siècle, par exemple, il n'y a pas conflit violent (Rousseau mis à part) entre les philosophes et les écrivains « de sentiment ». Un grand nombre d'écrivains sont à la fois des têtes froides et des cœurs sensibles. Au contraire, sous la Révolution et l'Empire, les pseudo-classiques ont organisé une littérature hostile à tout ce qui n'était pas eux, défendue par une critique têtue et bornée, soutenue même par l'autorité politique. La guerre a été déclarée entre les « anciens » et les « modernes ». De leur côté, les romantiques se sont groupés. Ils ont formé des « cénacles » (le premier réunissait, à partir de 1823, et dans le salon de Charles Nodier à partir de 1824 : Alfred de Vigny, V. Hugo, Soumet, Émile Deschamps, Sainte-Beuve, A. de Musset ; le second, à partir de 1828, assemblait chez Victor Hugo les mêmes écrivains qui continuaient d'ailleurs à fréquenter chez Nodier) et des journaux (*la Muse française*, *le Globe*). *Ce sont bien deux partis qui s'affrontent.*

Enfin, peu à peu, dans la confusion des aspirations et des doctrines, *un certain nombre de tendances se sont dégagées*. Mesurées, nuancées, contredites chez les écrivains de génie, elles s'étalent chez les écrivains secondaires ou les médiocres.

Ce sont : *la beauté et la grandeur de la passion*. C'est elle qui est l'inspiratrice du génie, qui est la raison d'être de la vie. — Cette passion doit être libre ; si elle est gênée, refoulée par les contraintes ou les préjugés de la société ou même de la morale, *elle a le droit* non pas de se mettre au-dessus de la société et de la morale, mais de juger nos sociétés et nos morales, *de se créer sa morale et le monde où elle peut vivre. — En littérature, il n'y a pas de règles qui limitent l'expression de la passion ;* la littérature peut s'emparer de toutes les formes de la vie, le laid comme le beau, le trivial comme le sublime, parcourir toutes les époques de l'histoire et tous les aspects du monde ; le moyen âge par exemple, à la fois barbare et raffiné, l'intéressera plus que les siècles classiques. — Cette passion ne doit pas être une passion générale et abstraite ; *il faut qu'elle anime l'écrivain lui-même*. Pour l'exprimer il faut qu'il s'exprime ; *il est à lui-même son univers ;* il est l'univers.

Telle est, pour ainsi dire, la forme absolue du romantisme. Mais *c'est en grande partie une forme théorique*. On ne la retrouve exactement chez aucun des grands écrivains romantiques, tout au moins d'une façon durable. Ces égarements n'ont guère troublé que des têtes médiocres ; des clercs de notaire ou des commis de contributions ou des dames incomprises ont cru à ces destins sublimes. Surtout *ce romantisme n'a jamais été une doctrine triomphante*. Il n'est qu'une des doctrines littéraires qui se partagent l'opinion ; il est toujours vivement combattu ; et il évolue, pour ainsi dire, dès qu'il est né.

La littérature classique en effet ne s'avoue pas vaincue ; le triomphe de la *Lucrèce* de PONSARD, en 1843, n'est pas un revirement soudain. Les tragédies de SOUMET sont applaudies jusqu'en 1830 (*Une fête sous Néron*) ; celles de CASIMIR DELAVIGNE, jusqu'en 1833 (*les Enfants d'Édouard*). Les comédies de SCRIBE, qui sont tout à fait de structure classique, emplissent les théâtres de Paris de 1830 à 1850. Le véritable poète national, de 1815 à 1830, c'est BÉRANGER, dont les chansons sont exactement, avec beaucoup moins d'esprit ou de grâce, dans le style d'un Voltaire ou d'un Parny.

Enfin, si les poètes sont généralement des romantiques, *il n'y a pas* autour d'eux *que des romantiques*. Même entre 1820

et 1835, on goûte aussi vivement des historiens, des critiques, des philosophes dont l'art et les doctrines sont fort différents de l'art et des doctrines romantiques. La pensée française serait déformée si l'on séparait cette étude sur l'école romantique de celle où nous montrons (2e partie) que c'est dès les débuts du romantisme qu'on va vers le réalisme et le positivisme.

II. — LAMARTINE

Alphonse de Lamartine est né à Mâcon en 1790. Son enfance se passa dans la propriété familiale de Milly. Il fit ses études à Lyon et à Belley. Puis il mena une vie un peu inquiète et désœuvrée, fit en Italie un voyage où il rencontra la jeune fille qu'il a appelée Graziella. En 1816 il rencontra Elvire (Mme Charles) à Aix-les-Bains et s'éprit d'elle ; elle mourut l'année suivante. Les *Méditations poétiques* parurent en 1820.

Lamartine fut nommé attaché et secrétaire d'ambassade, puis rentra au château de Saint-Point (1821-1825). Après un voyage en Orient (1832), il se fit élire député (1833), devint un des chefs de l'opposition républicaine et fut élu membre du gouvernement provisoire en 1848. Après le coup d'État de 1851, il vécut dans la retraite et mena une vie besogneuse. Il mourut en 1869.

Ses œuvres principales, outre les *Méditations*, sont les *Nouvelles Méditations* (1823) ; les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) ; *Jocelyn* (1836).

Jocelyn.

ANALYSE. — *Lamartine avait conçu une vaste épopée. Un ange épris d'une mortelle a voulu devenir un homme pour l'aimer. Dieu exauce son vœu, mais le condamne à poursuivre en vain celle qu'il aime, sous des formes diverses et d'épreuve en épreuve, jusqu'à ce qu'il ait expié.* La Chute d'un Ange *est le début de cette épopée.* Jocelyn *en est la conclusion ; c'est l'expiation. Jocelyn s'était destiné à la prêtrise. Chassé par la Révolution du séminaire, il se réfugia dans une grotte sauvage des Alpes. Il y est rejoint par un proscrit qui meurt en lui confiant un enfant, une jeune fille, Laurence. Jocelyn l'aime. Mais l'évêque de Grenoble, condamné à mort, le fait venir dans son cachot et l'ordonne prêtre pour qu'il puisse lui administrer les derniers sacrements. Ainsi séparé pour toujours de celle qu'il aime, Jocelyn devient curé d'une humble paroisse des Alpes. Il est appelé un jour au chevet d'une voyageuse mourante : c'est Laurence. Il la bénit et l'ensevelit dans la grotte des Alpes.*

Le *Voyage en Orient* (1835) ; *la Chute d'un Ange* (1838) ; les romans : *Raphaël* (1849) ; *Geneviève* (1851) ; *le Tailleur de pierres de Saint-Point* (1851) ; *Graziella* (1852) ; l'*Histoire des Girondins* (1857).

Lire : R. DOUMIC, *Lamartine* (1912).

La tradition littéraire chez Lamartine. — Lamartine a fait toute son éducation intellectuelle en lisant des poètes du XVIII^e^ siècle, et Rousseau. Dans ses *Méditations* même, il y a bien des métaphores et bien de la rhétorique qui sont le style poétique du XVIII^e^ siècle. Toutes ses idées, ou à peu près, sont dans Rousseau, dans Bernardin de Saint-Pierre, dans Chateaubriand. Les thèmes mêmes des *Méditations* sont constamment ceux des poètes du XVIII^e^ siècle. La nature qu'il aime et qu'il décrit ne diffère pas de celle d'un Rousseau ; elle est moins pittoresque que celle de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand.

La poésie de Lamartine. — Et pourtant *c'est bien Lamartine qui a recréé la poésie française.* Les *Méditations* ont été saluées comme une aurore éclatante ; et les contemporains ne s'y sont pas trompés. Si, en effet, les idées, l'imagination et même le style de Lamartine ne sont pas vraiment originaux, *il a eu, le premier, la sensibilité d'un poète.*

D'autres, avant lui, avaient sans doute été sincères. Bertin, Colardeau, Léonard avaient aimé et souffert. Mais leur émotion ou le souvenir de leur émotion leur importait moins que le souci d'en tirer une poésie ingénieuse ; *l'homme de lettres tuait le poète.* Leurs émotions d'ailleurs n'étaient jamais bien profondes.

Pour Lamartine au contraire, âme ardente, tourmentée, généreuse, la vie n'est plus qu'un immense élan du cœur. Et de même qu'il faut à celui qui pense une langue, qui est celle des savants et des philosophes, de même il faut au cœur qui s'élance une autre langue : cette langue, c'est la poésie. *La poésie chez Lamartine n'est plus un travail de littérateur ; c'est l'expression spontanée, nécessaire de l'émotion.* Et la poésie est parfaite lorsqu'il y a entre elle et le cœur du poète cette mystérieuse résonance qui n'a rien à voir avec la rhétorique et les règles.

Chez Lamartine, l'émotion est vraiment, par surcroît, l'aventure éternelle et sublime du cœur humain. *Il ne faut pas en croire la vague tradition qui ne voit dans les* Méditations *que les joies et les deuils du Lamartine amoureux d'Elvire et désespéré de l'avoir perdue.* Il ne faut pas, non plus, en croire Lamartine lorsqu'il a précisé, plus tard, dans les notes d'une réédition, les circonstances où ses poèmes auraient été composés ; il s'y trompe constamment, ou il arrange ; il soigne ou croit soigner son attitude. Il y a, en réalité, dans les *Méditations*, l'amour

pour Graziella, celui pour Elvire, celui pour la jeune Anglaise qui devint sa femme, et bien d'autres choses. Surtout il y a toutes les amours et toutes les détresses, et tout l'idéal de Lamartine, son besoin d'élever l'amour humain jusqu'à la communion des âmes, l'éternelle misère de se heurter au temps qui passe, à la mort qui rôde, l'effort pour se rattacher à ce qui dure, amour de la famille, du pays natal, nature compatissante, et, au delà des hommes et de la nature, à la foi religieuse (B. I, pp. 107, 109, 111).

Enfin, il y a chez Lamartine ce qu'on a appelé la « poésie pure », si la poésie est une « harmonie » autant qu'une « méditation ». *Dans le détail*, si l'on veut, *la poésie de Lamartine manque de pittoresque ;* le dessin de ses paysages reste vague ; ses images sont souvent confuses ou même gauches ; son style manque constamment de précision, de propriété, voire de correction. *Mais il a, dans ses meilleures pièces, un rythme, une musique incomparables*. C'est la musique fluide et subtile que nul, peut-être, après lui et jusqu'à Verlaine, n'a retrouvée, une sorte de chant ailé qui enlève vraiment la poésie à la terre (B. I, pp. 107-109, 111).

Les grands poèmes. — Lamartine a un peu répété ces accords comme des formules. Les *Nouvelles Méditations* sont déjà gâtées par ces formules ; elles se multiplient dans les autres recueils lyriques. *Dans ses grands poèmes, il a fait un effort de philosophie*. Il a rêvé d'une œuvre qui évoquerait l'histoire morale de l'humanité et annoncerait ses destinées. Cédar est un ange déchu pour s'être épris d'une mortelle ; mais cette chute a pour rachat la souffrance héroïquement supportée, le sacrifice de l'intérêt égoïste et du bonheur même au bonheur de ce qu'on aime. *Le poème de l'humanité devient ainsi le poème de l'effort et du sacrifice*. Il s'achève dans l'histoire de Jocelyn, tenté par toutes les ivresses du bonheur terrestre et qui s'en détourne pour l'ivresse du dévouement. Thème puissant et poétique et que Lamartine a réussi à traiter souvent avec grandeur. L'humanité primitive de *la Chute d'un ange* est évoquée avec une vigueur qui annonce *la Légende des siècles* de Victor Hugo. *Jocelyn* s'apaise dans des décors rustiques et une sérénité religieuse qui sont émouvants et sincères. Malheureusement, la confusion du plan et la prolixité du style noient souvent l'ensemble et en rendent la lecture traînante.

III. — VICTOR HUGO

Victor Hugo est né à Besançon en 1802. Il était le fils d'un général de l'Empire ; en 1811 il suivit ses parents en Espagne. Puis Mme Hugo s'installa à Paris. Victor fut un élève brillant du lycée Louis-le-Grand. Il renonça à toute profession pour suivre sa vocation littéraire. Il fonda, en 1819, le *Conservateur littéraire* et publia, en 1822, un premier recueil d'*Odes*. Une pension accordée par Louis XVIII lui permit d'épouser celle qu'il aimait, Adèle Foucher. Ses principales œuvres furent les recueils lyriques des *Odes et Ballades* (1826), des *Orientales* (1829), des *Feuilles d'automne* (1831), des *Chants du crépuscule* (1835), des *Voix intérieures* (1837), des *Rayons et des Ombres* (1840) ; le roman de *Notre-Dame de Paris* (1831). (Pour son théâtre, voir p. 201.) En 1843, il perdit tragiquement sa fille, noyée avec son mari dans la baie de Villequier. Il se mêla activement à la vie politique, de 1845 à 1851, et s'exila après le coup d'État. Il s'installa à Jersey, puis à Guernesey. Pendant son exil, il publia les satires des *Châtiments* (1853), le recueil lyrique des *Contemplations* (1856), le premier recueil de la *Légende des siècles* (1859), les *Chansons des rues et des bois* (1865), les romans des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer* (1862 et 1866). Rentré à Paris en 1870, Hugo publia un assez grand nombre d'ouvrages, dont les deuxième et troisième séries de *la Légende des siècles* (1877 et 1883), le roman de *Quatre-vingt-treize* (1873). Il mourut en 1885.

Lire : C. RENOUVIER, *V. Hugo, le poète* (1893) ; *V. Hugo, le philosophe* (1900). — F. BRUNETIÈRE, *V. Hugo* (1902).

La poésie de transition. *Les Odes.* — ***V. Hugo n'a été, à ses débuts littéraires, qu'un classique audacieux.*** Ni le moule de ses premiers poèmes, ni sa versification ne diffèrent profondément de la poésie et des rythmes des poètes classiques. Il est royaliste et chrétien ; il chante ce qu'il croit être de grands sujets avec une éloquence adroite et chaleureuse, mais qui n'est guère qu'une brillante rhétorique.

La poésie d'imagination. *Les Ballades* (des *Odes et Ballades*). *Les Orientales.* — Mais, dès ces débuts de jeune poète, ***V. Hugo est puissamment soutenu par ce qui sera sa faculté maîtresse : l'imagination.*** Il a le don presque visionnaire de voir et d'entendre ce que son rêve conçoit. Ainsi, à défaut de la vie profonde des âmes, il y a dans les *Ballades* et dans *les Orientales* une évocation éblouissante d'un passé mystérieux et chimérique, d'un Orient grec et turc qu'il n'a jamais vu, d'une Espagne qu'il a vue quand il avait neuf ans. D'un trait

précis, il évoque des paysages, un tableau, une silhouette, une rumeur, un tumulte. Comme Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand avaient créé la prose pittoresque, *il recrée la poésie pittoresque et sonore.*

Le poète lyrique. — Pittoresque un peu creux, et mêlé encore de quelque rhétorique, Victor Hugo comprit que le poète devait parler au cœur comme aux yeux. *Tous les recueils qui suivirent furent des recueils lyriques.*

Ce sont tout d'abord des confidences. Les *Voix intérieures*, ce sont les voix qui parlent dans l'âme de Victor Hugo ; les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule*, ce sont les mélancolies de Victor Hugo ; c'est même, quand on y regarde de près, l'histoire un peu fâcheuse d'une vie intime qui manqua parfois de dignité. Même *la personnalité du poète* n'est pas, comme celle de Lamartine, éparse dans les grandes harmonies du cœur et des choses ; elle *s'étale et s'impose*. Victor Hugo croit déjà qu'il doit être un symbole et un guide ; il est le prophète qui domine le présent et annonce l'avenir.

Mais Victor Hugo croyait aussi que le droit du poète à parler de lui l'obligeait à penser aux autres. *Il veut être l'* « *écho sonore* » *que la foule aime, parce qu'elle y entend sa propre voix. La médiocrité même de la philosophie de Victor Hugo lui a permis de jouer ce rôle d'écho magnifique.* Ce que sa poésie lyrique a perdu en profondeur, elle l'a gagné souvent en valeur humaine. Il a été l'un des plus éloquents interprètes de ces grands sentiments qui sont comme la forme banale, mais nécessaire, de l'âme éternelle des hommes et de ceux surtout qui emplissaient l'âme moderne : l'amour du foyer, l'amour des enfants (B. I, p. 136; B. II, p. 144), l'amour de la patrie, la joie de vivre mêlée à la mélancolie du passé, des souvenirs et des deuils, l'amour de la nature, la pitié pour les faibles et les humbles, la confiance dans l'effort et dans le progrès (B. I, pp. 121, 125).

L'épanouissement lyrique. Les Contemplations. — Toutes ces qualités se montrent surtout dans le recueil des *Contemplations*. L'imagination y est plus riche encore et plus diverse. *Surtout la sensibilité et la pensée de V. Hugo y sont plus émouvantes et plus profondes.* Il a touché, par la mort brutale de la fille qu'il adorait, le fond de la souffrance humaine ; le coup d'État et l'exil l'ont détourné des ambitions politiques et de l'action. Ainsi, *la poésie et l'art sont devenus pour lui* non plus un

jeu éblouissant, une confidence orgueilleuse, mais *une sorte de religion*. Dans sa propre souffrance, il a vraiment éprouvé tout le problème de la souffrance et de la destinée humaines. Les pièces sur la mort de sa fille ne sont plus la tragique aventure d'un père accablé, mais celle de tous ceux qui aiment devant toutes les morts (B. I, p. 128). Enfin *V. Hugo y a même fait effort pour atteindre une philosophie* qui fût autre chose qu'une éclatante éloquence. Non pas que cette philosophie soit neuve, ni même claire ; elle n'est bien souvent qu'un mirage d'images grandioses ou même un vertige de mots. Mais, peu à peu il a organisé les images et les mots pour en tirer une représentation du monde puissamment poétique. Dieu, ou du moins une part de Dieu s'est mêlée à la création ; toutes les choses créées renferment une âme surnaturelle ; de la pierre à l'animal et à l'homme, cette âme se dégage et s'éclaire. Dans l'avenir, ce progrès doit se poursuivre et s'achever. *Le monde est ainsi comme une immense et sublime ascension d'âmes.*

L'inspiration épique. Les Châtiments ; la Légende des siècles ; les romans. — Le génie le plus original de V. Hugo est d'ailleurs le génie épique. Seul, ou à peu près, il a eu cette imagination créatrice qui transpose la vie réelle et l'histoire en épopées. *Il a été poète épique, parce qu'il a vraiment créé du surnaturel.* Si les auditeurs d'Homère ou de la *Chanson de Roland* vivaient naturellement dans le merveilleux, les contemporains de Boileau ou de Voltaire ne pouvaient y croire que comme à une machine littéraire. *La puissance de V. Hugo est de croire lui-même, ou presque, à ce merveilleux et d'y croire parce qu'il le voit.* Dans sa prodigieuse imagination, tous les êtres qu'il rêve vivent d'une vie aussi intense que s'ils étaient vraiment vivants. Il voit les empereurs et les sultans, les forbans et les paladins. Il voit les monstres et les fantômes, l'Orient et le Septentrion, le débordement des foules et la ruée des batailles. Il voit la nature inanimée se mouvoir, parler, vouloir. *Il voit même l'invisible, il exprime l'inexprimable.* Il donne au mystère des ténèbres, à celui de l'au-delà, à toutes sortes de forces confuses, une forme à la fois palpable, visible, et pourtant fuyante, mystérieuse, redoutable. *La poésie de Victor Hugo n'est plus qu'une merveilleuse hallucination vraie* (B. I, p. 130).

En même temps, cette imagination épique est soutenue par des idées simples, naïves même si l'on veut, mais qui ont le mérite de se traduire aisément en images et en émotions, en

poésie. Ce sublime, si vainement cherché par les poètes du XVII^e et du XVIII^e siècle, V. Hugo l'a installé dans sa philosophie sociale et dans sa philosophie. *L'histoire de la création est, pour lui, l'histoire d'une ascension vers la vie spirituelle. L'histoire de l'humanité*, la Légende des siècles, *est l'histoire d'une ascension de la pensée égoïste à la pensée altruiste*, de la force à la pitié et à la justice. Ascension rude et tortueuse, où le mal s'acharne, où la férocité persévère, mais où l'on discerne cependant qu'on monte vers plus de lumière. Ainsi toute cette légende épique est comme soutenue et soulevée par une grande espérance, par un idéalisme optimiste (B. I, p. 131).

C'est cette puissance épique qui fait la grandeur du poème des *Châtiments*. On peut discuter l'intérêt et la justice des attaques forcenées lancées contre Napoléon III et contre ceux qui l'ont soutenu. Mais, si l'on oublie l'histoire qu'ils commentent, les poèmes de V. Hugo sont souvent des drames grandioses de révolte et de malédiction (B. I, pp. 126, 127). *Dans les romans mêmes, l'intérêt est une sorte d'intérêt épique.* Il a ressuscité, dans *Notre-Dame de Paris*, tout un Paris du moyen âge, tumultueux et pittoresque ; dans *les Misérables*, *les Travailleurs de la mer*, *Quatre-vingt-treize*, toutes sortes de tableaux et de décors vivants et puissants. *Il a élevé à la dignité littéraire le roman d'aventures en donnant à l'aventure* (même absurde) *la couleur et la vie.*

La langue et la versification. — Enfin le génie de V. Hugo est celui d'un très grand écrivain. *Il a vraiment créé une nouvelle langue poétique, une nouvelle langue française, une versification.* Avant lui tous les poètes qui avaient prétendu enrichir la langue s'étaient montrés, en réalité, assez parcimonieux ; et les prosateurs même, comme Chateaubriand, avaient eu des scrupules. Les libertés du vers étaient encore surveillées. Victor Hugo a fait entrer dans la poésie toutes les langues ; il lui a restitué tout ce qu'il pouvait y avoir de sonore ou de pittoresque dans la langue populaire, la langue familière, la vieille langue, les langues techniques. Et le vers n'a vraiment plus eu pour lui (surtout à partir des *Contemplations*) d'autre règle que le mouvement de l'émotion ou le pittoresque du tableau. *Il n'y a plus un alexandrin de douze syllabes, mais des éléments rythmiques sans cesse changeants, sans cesse mouvants.* Le vers, à part le maintien de quelques règles (hiatus, rime), devient aussi libre que la prose (B. I, p. 116).

IV. — ALFRED DE VIGNY

Alfred de Vigny est né à Loches, en 1797, d'une famille noble. Il essaya d'abord du métier militaire, qui l'ennuya ; il démissionna en 1827. De 1822 à 1837, il publie des recueils de vers reproduisant, avec des enrichissements, les recueils précédents (le dernier en date est les *Poèmes antiques et modernes* (1837), les romans de *Cinq-Mars* (1826), *Stello* (1832), les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* (1835). Il s'était marié avec une femme qui fut toujours souffrante et pour qui il ne fut guère qu'un garde-malade. Après la mort de sa mère, il s'isola de ses amis du *Cénacle* (V. Hugo, Sainte-Beuve, etc...). A partir de 1846, il vécut dans la solitude de son domaine du Maine-Giraud. Il rentra à Paris en 1853, et mourut en 1863. Il avait donné dans la *Revue des Deux Mondes* six poèmes (1843-1854) qui ont été publiés avec sept autres inédits dans le recueil posthume des *Destinées* (1864). (Pour le théâtre de Vigny, voir p. 202.)

Lire : P.-M. MASSON, *Alfred de Vigny* (1908) ; — E. DUPUY, *Alfred de Vigny* (1913).

La formation intellectuelle et morale. — Bien qu'il ait été lié avec les romantiques et qu'il ait accepté certaines de leurs doctrines, *Vigny est à peine un romantique*. Il leur ressemble surtout par son opposition aux poètes pseudo-classiques. Mais tandis que les poètes romantiques ont tendance à faire d'eux-mêmes le centre du monde, et à réduire la poésie à une confidence, *Vigny en fait très vite l'expression d'une philosophie* où l'aventure du poète disparaît devant les problèmes de la vie humaine.

Cette philosophie est d'ailleurs, comme tant de philosophies de poètes, *l'expression de son caractère et la leçon de son expérience*. Vigny avait une très haute idée de sa mission de gentilhomme et de poète. Il rêvait d'une destinée active et comblée. Mais il était timide et hautain et il fut desservi par les événements. Dans sa carrière littéraire, s'il eut des succès éclatants (comme la représentation de *Chatterton*), il n'eut pas la gloire d'un Lamartine, d'un V. Hugo, les succès mondains d'un Musset. Dans sa vie privée, il ne fut pas aimé comme il rêvait de l'être. *Ainsi arriva-t-il très vite à cette idée* (symbolisée par le poème de *Moïse*) *que l'homme de génie, parce qu'il est au-dessus des autres, est voué à l'isolement, et par l'isolement à la souffrance. Mais ni l'isolement ni la souffrance ne le dispensent de ses devoirs.* L'humanité est cruelle, ignorante et sotte. Qu'importe s'il y a parfois en elle des forces généreuses ! Elle a inventé la pitié.

Le grand poème d'*Éloa* est le symbole de cette pitié. Éloa se perd avec Satan parce qu'elle a eu pitié de lui ; et c'est elle qui a raison, non le ciel qui la damne.

La philosophie de Vigny. — Cette philosophie, ébauchée dès les poèmes de *Moïse* et d'*Éloa*, s'est peu à peu précisée et approfondie. *Elle est âpre et pessimiste.* La vie est mauvaise pour l'homme. Dans la société moderne, asservie à l'argent, la poésie n'a pas de place, et malgré la pitié et l'amour d'une femme, Chatterton est acculé au suicide. D'ailleurs l'homme de génie ne doit même pas compter sur la pitié et sur l'amour. Dans cette solitude sociale et morale, c'est en vain que l'on se tourne vers Dieu ; il est « aveugle et sourd au cri des créatures », et implacable comme sa création ; Dieu, ce sont les Destinées, pesantes, invincibles. La Nature même, derrière la splendeur trompeuse de ses apparences est une force aveugle qui poursuit ses destins sans rien connaître des misères humaines (B. I, p. 151).

Contre cette conjuration du mal et de l'indifférence, il n'y a pas de remède. Il y a seulement une dignité et une espérance. La dignité, c'est le stoïcisme : « Gémir, pleurer, prier est également lâche » ; la lamentation des romantiques est ridicule ; le sage oppose à la cruauté de la création le silence, à la cruauté des hommes l'isolement (B. I, p. 147). *L'espérance est que l'homme ne sera pas éternellement vaincu dans sa lutte contre le mal et la souffrance.* Il y a un progrès de l'intelligence, de la science. Les forces de raison et d'équité l'emporteront de plus en plus sur les forces aveugles et mauvaises (B. I, p. 151). En attendant, le devoir et la grandeur de l'homme, c'est d'avoir pitié ; tous ceux qui souffrent sont supérieurs à la froide nature, parce qu'ils souffrent ; et c'est pour cela qu'il faut aimer la souffrance des hommes (B. I, p. 150).

L'art de Vigny. — C'est dans cette philosophie qu'est le meilleur du génie de Vigny ; ou plutôt son génie est d'avoir fait pénétrer dans la poésie de la philosophie. Il y a une philosophie chez Lamartine ou chez Victor Hugo ; mais elle est faite d'aspirations et d'imaginations tout autant que de réflexions. *Vigny a réussi à faire porter à la poésie de la pensée.*

Ce n'a pas été quelquefois sans maladresses. Parce qu'il est poète et que sa sensibilité inquiète le domine, il lui est arrivé parfois de se contredire. Ce qui est plus grave, c'est que sa

méditation s'adapte mal souvent à la poésie ; le vers reste prosaïque et gauche ; l'enchaînement des pensées, mal conduites à travers les images et les émotions, reste obscur. *Mais très souvent aussi la fusion de l'idée et de la poésie est admirable.* C'est vraiment non plus des images et des émotions nuancées de pensée, mais de la pensée pure qui se transpose comme spontanément en images, en symboles et en rythmes.

V. — ALFRED DE MUSSET

Alfred de Musset est né à Paris en 1810. Il fut un très brillant élève au lycée, et dans les salons un très brillant danseur. Mais trop fêté, trop avide de vivre, inconstant dans ses attachements et ses humeurs, il gaspilla sa vie et compromit rapidement sa santé. Une liaison avec George Sand (1833-1835) finit mal. Ils eurent des torts réciproques et se firent cruellement souffrir. Musset avait publié, de 1829 à 1835, les pièces réunies sous le titre de *Premières poésies*.

De 1835 à 1852, Musset publia (en grande partie dans la *Revue des Deux Mondes*) les *Nuits* et les poèmes réunis sous le titre de *Poésies nouvelles*.

La *Confession d'un enfant du siècle* parut en 1836. Le drame en prose de *Lorenzaccio* fut publié en 1834 (voir p. 202). Les *Comédies* en prose parurent de 1833 à 1837 dans la *Revue des Deux Mondes* et furent réunies, sous le titre de *Comédies et proverbes*, en 1840. Certaines de ces comédies, ainsi que d'autres, furent jouées de 1847 à 1851. Des *Contes* et *Nouvelles* en prose parurent de 1837 à 1853. A partir de 1841, il n'avait presque plus écrit de vers. Il souffrait d'une maladie de cœur, aggravée par des habitudes d'intempérance. Il mourut en 1857.

Voici l'analyse de l'une de ses pièces : *On ne badine pas avec l'amour. — Le jeune Perdican revient, après avoir terminé ses études, au château de ses parents. Il doit épouser sa cousine Camille. Mais Camille et Perdican sont orgueilleux et romanesques. Camille dédaigne ou croit dédaigner Perdican. Par dépit, Perdican fait la cour à une jeune villageoise, Rosette. Au dénouement, Camille et Perdican s'aperçoivent qu'ils s'aiment. Mais Rosette désespérée se noie. Camille entrera au couvent.*

Lire : A. Barine, *A. de Musset* (1893).

L'ironie et l'esprit de Musset. — Musset n'était pas d'esprit romantique. Au début de sa carrière, il a écrit des œuvres romantiques (*Don Paez*, *Portia*, etc.) et un drame romantique (*la Coupe et les lèvres*) ; il y mit, avec de pittoresques tableaux,

ce qui était à la mode, du pathétique farouche et des passions féroces, duels, vengeances, poisons. Mais il l'y mit sans conviction. *Il était déjà « l'enfant terrible » du romantisme.* Il s'amusait des frénésies, des outrances, de la couleur locale ; et il les raillait spirituellement (dans la *Ballade à la lune*, les *Secrètes pensées de Rafaël*, *Mardoche*, *Namouna*) avec une verve un peu vagabonde, mais alerte et pittoresque. Jusqu'à la fin de sa vie, Musset est ainsi resté, parmi tant de poètes et d'écrivains graves et pénétrés, le poète de la grâce ailée et du badinage harmonieux ; *il a su, jusqu'au bout, se railler lui-même et railler ses tristes misères* avec un sourire où l'amertume est encore parée d'une discrète élégance. C'est là ce qui fait notamment le charme des *Comédies et proverbes*. On y souffre à l'occasion et durement (*On ne badine pas avec l'amour* finit par un suicide et une éternelle séparation) ; mais on n'y étale pas ses plaies ; la souffrance, l'inconstance, les duperies du cœur et de la destinée y sont comme masquées derrière une résignation clairvoyante et du badinage. Dans ce monde aimable et subtil, les sentiments sont tout en nuances et les propos ne semblent qu'un jeu. Nul ne disserte ni ne déclame. *La comédie semble à peine analyser ; elle ne juge pas et souvent elle ne conclut pas. Mais elle suggère. Elle se joue sans cesse sur les confins du réel et de la poésie*

Le romantisme de Musset. — Mais si l'esprit de Musset se défiait des oripeaux du romantisme, il avait, dans ses nerfs et dans ses instincts, un mal caché qui devait le rejeter sans cesse vers la pire des souffrances, vers celle qui ajoute aux misères du corps et de l'âme, le dégoût de soi-même. Les héros romantiques souffraient d'un mal sans raison ; et de ce mal-là Musset était toujours prêt à se divertir joyeusement. Mais il souffrait, lui, de maux dont il savait trop la cause : un besoin effréné de plaisirs et l'impuissance à lui résister. Quand il en cherchait la raison profonde, il s'efforçait de croire que son siècle était coupable parce qu'il avait jeté des âmes jeunes et tourmentées hors des disciplines du passé (*Rolla*, *Confession d'un enfant du siècle*). Quand il connut George Sand, il crut se racheter et se guérir par un grand amour. Mal défendu peut-être contre lui-même, il retomba de ses rêves dans ses vices. *Sa poésie devint alors une confession douloureuse et comme le cri d'angoisse du romantisme.*

Confession grandiloquente parfois, où l'on sent de l'artifice.

La confession, qui devrait être pour le moins sincère et humble, n'est plus qu'un réquisitoire prolixe, sonore et vide. Et elle a servi fâcheusement de prétexte à trop de romantiques sans talent et sans dignité pour dresser leurs appétits déçus à la face d'un monde qui ne se souciait pas d'eux. Il y a, heureusement, dans Musset, un autre romantisme qui est celui des *Nuits*, du *Souvenir*, etc. Poèmes ingénument personnels ; c'est l'aventure, la souffrance, les hallucinations de Musset ; il est impossible d'oublier que nous écoutons une confidence obstinée. Mais *c'est en même temps une confession émouvante, parce que, seule entre tant d'autres, elle a, cette fois, ce qui rachète toute confession : la sincérité totale.* Elle n'est plus un plaidoyer pour soi-même, un orgueil caché ; elle est l'aveu si frémissant, si direct, qu'il entraîne la pitié, la sympathie et comme la complicité. En même temps *elle est toute pénétrée d'une vérité morale : c'est que cette souffrance est un rachat.* Ainsi, à travers le romantisme, Musset rejoint la grande poésie lyrique, éternelle, celle en qui frémissent les grandes exaltations et les grandes détresses du cœur humain (B. I, pp. 144, 145, 146).

C'est ce lyrisme qui fait la grandeur du drame de *Lorenzaccio*, c'est lui qui se mêle aux dernières poésies de Musset (*Tristesse*, *Une soirée perdue* [B. I, p. 142], *Après une lecture*, etc...) en prolongeant le badinage spirituel jusqu'à la méditation et au remords. La poésie romantique de Musset pourrait s'intituler : Grandeur et servitude d'une âme.

VI. — GEORGE SAND

Lucile-Aurore Dupin, qui prit le pseudonyme de George Sand, est née en 1804 à Nohant (Berry). En 1822, elle épousa le baron Dudevant, homme honnête et laborieux, mais qui ne s'intéressait qu'à la culture de ses terres. Elle se sépara de lui en 1830 et vint vivre à Paris la vie d'un homme de lettres. Ses principaux romans furent : *Indiana* (1831), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834), *Mauprat* (1836). Elle subit, après sa liaison avec Musset (1833-1835), l'influence de la philosophie sociale de Lamennais et de Pierre Leroux. En 1839, elle se fixa définitivement à Nohant, où elle mena une vie tranquille, occupée aux soins de son domaine, à l'éducation de ses petits-enfants. Elle publia des romans sociaux tels que *le Meunier d'Angibault* (1845), des romans rustiques (*la Mare au diable*, 1846 ; *la Petite Fadette*, 1849 ; *François le Champi*, 1850 ; *les Maîtres sonneurs*, 1852), et des romans simplement romanesques (*le Marquis de Villemer*, 1860). Elle mourut en 1876.

Le romantisme de George Sand. — Bien plus qu'aucun des poètes ses contemporains, *George Sand a été vraiment, au moins jusqu'en* 1840, *le romantisme intégral.* Elle l'a étalé d'abord dans sa vie. V. Hugo mène en somme une vie bourgeoise, Vigny une vie sévère et résignée, Musset une vie de plaisir, mais dont il ne fait pas une doctrine. *G. Sand au contraire revendique son droit de n'obéir qu'à son génie.* Comme son mari n'entend rien à la poésie ni à l'âme d'une femme de lettres, elle se sépare de lui ; et elle mène à Paris une existence dont la seule règle morale est celle qu'elle se donne à elle-même.

Elle étale dans ses romans du début les droits et les tourments grandioses de la passion. Non pas, d'ailleurs, d'une passion vulgaire et terrestre ; la passion digne de ce nom vise au sublime, à tous les sublimes, à ceux de l'ivresse amoureuse, du sacrifice, de l'exaltation philosophique. Elle ne peut se satisfaire que dans l'absolu. Peu importent les lois sociales, les contraintes d'une morale vulgaire. Il est beau de se hausser au-dessus d'elles. Comme l'absolu échappe à nos prises, *la passion mène d'ailleurs au suicide ou au désespoir ;* mais il vaut mieux mourir romantiquement que vivre la vie commune. Ces drames ostentatoires ont assurément conquis de nombreux lecteurs. *Indiana* ou *Lélia* ou *Jacques* ont été pour bien des têtes de peu de cervelle des bréviaires de sottises et de catastrophes.

Les romans sociaux. — Mais George Sand avait en elle autre chose que des appétits et du lyrisme. Elle s'est lassée assez vite de l'idéal de Lélia ou d'Indiana. Elle a cru, avec ses maîtres Lamennais et Pierre Leroux, que le bonheur n'était pas dans l'isolement superbe de la passion, mais dans la pitié sociale. Et elle a écrit des romans socialistes qui sont peut-être aussi chimériques, mais qui enseignent du moins la concorde, l'entr'aide, le bonheur par la vie simple et la justice.

Les romans champêtres. — Elle fit ou plutôt refit elle-même l'apprentissage de cette vie régénérée à Nohant. Là, appliquant non des systèmes, mais des idées simples à des vies sans mystère, elle écrivit ses romans rustiques qui sont ses chefs-d'œuvre et qui seuls ont chance de survivre.

Leur charme vient d'abord de ce qu'ils sont vrais. George Sand y a peint ce qu'elle a vu, une nature à la fois harmonieuse et sauvage, toute pleine de rêve et de solitude et en même temps de labeur et de bonhomie. Elle y a mis en scène des paysans qui ont une part de vérité, des villages, des fermes, des chemins,

des bois, qu'on peut nommer, des mœurs dont on retrouve encore la forme. *Elle y a mis, en même temps, du mensonge sentimental.* Ces âmes candides, dévouées, sont trop vertueuses pour être vraies ; ou bien elles ne sont que de rares exceptions. Elles ne peuvent refléter la dure vie des champs. Mais on pardonne à ce mensonge, et même on s'y laisse prendre, parce qu'il est masqué par un art délicat et sincère. Ces âmes chimériques sont du moins des âmes sans malice, ignorantes de leur prix et qui s'expriment dans une langue sobre et limpide où le patois berrichon apparaît avec une ingénieuse adresse. *Ce n'est pas l'image de la vie rustique ; ce n'en est que le roman, mais le plus charmant* (B. II, p. 158).

VII. — LE THÉATRE ROMANTIQUE. — VICTOR HUGO ALFRED DE VIGNY. — ALFRED DE MUSSET

C'est à propos du théâtre qu'entre 1825 et 1843 se sont livrées les batailles les plus ardentes entre les classiques et les romantiques. Voici les œuvres principales du théâtre romantique.

Victor Hugo publie *Cromwell* (1827) avec la *Préface* qui est comme le manifeste de l'école romantique. Il fait jouer *Hernani* (1830) [la première et la deuxième représentation furent vraiment deux batailles où les jeunes romantiques triomphèrent des classiques] ; *le Roi s'amuse* (1832) ; *Lucrèce Borgia* (1833) ; *Marie Tudor* (1833) ; *Angelo* (1835) ; *Ruy Blas* (1838) ; *les Burgraves* (1843), dont l'échec fut retentissant et marqua comme la fin du théâtre romantique.

Hernani.

ANALYSE. — *Le vieux don Ruy Gomez de Silva veut épouser sa jeune nièce doña Sol. Mais elle est aimée d'Hernani, grand d'Espagne, qui s'est fait bandit pour tirer vengeance du roi don Carlos. Sur le point d'être pris par le roi et ses gens, il est sauvé par don Ruy Gomez, mais lui promet, en échange, de mourir quand le son d'un cor que don Ruy Gomez lui remet se fera entendre. Une conspiration ourdie par Hernani contre don Carlos, devenu l'empereur Charles-Quint, échoue. Charles-Quint pardonne, marie Hernani et doña Sol. Mais, le soir des noces, le cor retentit. Doña Sol et Hernani s'empoisonnent, et don Ruy se tue.*

Alexandre Dumas père a écrit : *Henri III et sa cour* (1829) ; *Antony* (1831) ; *Kean ou désordre et génie* (1836).

Alfred de Vigny a écrit *Othello* (adaptation de Shakespeare, 1829) ; *la Maréchale d'Ancre* (1831) ; *Chatterton* (1835), dont le succès fut très vif.

Alfred de Musset, outre les pièces de théâtre dont nous avons parlé, qui n'ont pas été jouées ou qui ne sont pas proprement romantiques, a écrit un drame, mis à la scène en 1896, *Lorenzaccio*.

Lire : A. LE BRETON, *le Théâtre romantique* (1922).

La doctrine. — C'est Victor Hugo qui a donné dans la Préface de *Cromwell* la théorie du drame romantique ; théorie qui est d'ailleurs incomplète dans cette Préface et qui n'a pas été méthodiquement appliquée ni par V. Hugo, ni par les autres dramaturges romantiques. Vigny et d'autres ont également exposé leurs idées. Voici quelle est, dans l'ensemble, la doctrine.

La tragédie classique obéit à des règles : unité d'action, de lieu et de temps ; *le théâtre romantique les rejette* en ne gardant que l'unité d'action, à laquelle il peut même substituer l'unité d'intérêt. Le théâtre classique exige la distinction des genres ; *le théâtre romantique demande au contraire qu'on mêle au théâtre le sublime et le grotesque* comme le rire et les larmes se mêlent dans la vie (B. I, p. 137). Le théâtre classique emprunte presque toujours ses sujets à l'histoire grecque ou latine ; *le théâtre romantique les cherche au contraire dans l'histoire moderne.* Le théâtre classique a recours à un certain nombre de conventions, confidents, songes ; le théâtre romantique les supprime. Le théâtre classique ne s'intéresse pas au décor, à la vérité historique, à la couleur locale ; il rejette hors de la scène les actions violentes, tout ce qui ne frappe que les yeux ; *le théâtre romantique s'attache au contraire au pittoresque du décor, des costumes, au pathétique brutal,* duels, suicides, assassinats. Le théâtre classique nous présente des personnages qui raisonnent et s'analysent ; *le théâtre romantique sera dominé par des impulsions aveugles, des fatalités, des mystères.*

Les origines du théâtre romantique. — Il était beaucoup moins nouveau que les romantiques ne le croyaient. *Au drame du XVIII^e siècle et au mélodrame qui en était sorti, il emprunte le goût du pathétique violent et brutal,* les procédés faciles (déguisements, reconnaissances, quiproquos, complots), le goût des décors et de la mise en scène ; on trouvait déjà dans certains mélodrames le mélange des scènes bouffonnes et des scènes tragiques. *Les romantiques se réclament d'ailleurs sur tous ces points des drames du théâtre étranger* et notamment de Shakespeare. Enfin *la structure profonde du théâtre romantique est, sous des apparences nouvelles, assez proche de la tragédie classique.* Comme le théâtre classique, le théâtre romantique met

en scène les grands de ce monde frappés par de grands coups du sort ; comme les tragédies du XVIII[e] siècle, il peint, au lieu de caractères complexes et vivants, des formules de caractères. En réalité, ses personnages ne sont pas plus italiens ou espagnols ou anglais que les personnages de la tragédie n'étaient grecs ou romains ; ils sont la représentation théorique d'un sentiment ou d'une passion abstraits placés dans une circonstance dramatique artificiellement combinée : opposition entre l'amour et l'honneur (*Hernani*), entre le rang social et l'amour (*Ruy Blas*), comme Voltaire opposait l'amour à la religion (*Zaïre*), l'amour et le patriotisme (*Tancrède*). *Le drame romantique pourrait se définir une tragédie pseudo-classique irrégulière, à couplets lyriques et à spectacle.*

VICTOR HUGO

Les drames de Victor Hugo ne sont pas autre chose. S'ils restent, à certains égards, de grandes œuvres littéraires, *ils ne le doivent pas à leurs qualités dramatiques.* L'artifice et la convention y sont constamment ceux de médiocres mélodrames. V. Hugo y abuse des portes secrètes, escaliers dérobés, poisons ou bourreaux ; les intrigues enlacent à plaisir les rébus et les prodiges. Les caractères n'y sont que de simples masques de théâtre : l'amante faible et tendre, ou héroïque, le traître énergique ou vil, le noble vieillard, le gueux, le spadassin. Par surcroît, sous prétexte de mettre dans le drame les forces obscures et irrésistibles de la destinée, *V. Hugo* (comme d'ailleurs Vigny) *réduit ses héros à n'être plus que « des forces qui vont » ; et le conflit dramatique se trouve supprimé.*

Tout cela est pourtant transfiguré par la poésie. Il a fait très souvent de ces mensonges presque puérils des méditations lyriques ou des épopées où la banalité peut disparaître derrière la splendeur de l'expression. Incessamment ces thèmes lyriques ou épiques se glissent ou s'étalent ; ce n'est plus même Hernani ou Ruy Blas ou les Burgraves qui parlent ; c'est V. Hugo qui s'exalte à chanter la souffrance ou la joie d'amour, l'honneur, la grandeur d'une race. *Le théâtre devient ainsi comme un poème illustré et mimé.*

ALFRED DE VIGNY. — ALFRED DE MUSSET

Les deux seuls drames romantiques qui aient réellement un intérêt dramatique sont le *Chatterton* de Vigny et le *Loren-*

zaccio d'A. de Musset. Les héros y ont une valeur humaine. Chatterton est le poète romantique, capable de rêves, d'exaltations, de génie, mais incapable d'agir et de se défendre dans une société qui ne respecte que la force et l'argent ; sa détresse qui sombre dans le désespoir, l'amour inconscient et chaste d'une jeune femme, Kitty Bell, la grave pitié d'un Quaker se peignent dans des scènes pathétiques et vigoureuses. *Lorenzaccio* est aussi un beau drame. Il met à la scène une conspiration qui aboutit au meurtre du tyran de Florence, Alexandre de Médicis, par son cousin Lorenzo. Mais c'est autre chose qu'une aventure italienne : c'est l'histoire douloureuse de Lorenzo qui, pour capter sa confiance, se fait le compagnon d'orgie d'Alexandre, et qui le tue, comme il est juste et héroïque ; mais il ne peut tuer les goûts de débauche qui se sont installés en lui-même, et il se laisse assassiner. C'est l'histoire même de Musset vaincu par ses vices ; et c'est une histoire profonde, contée dans un style vigoureux, entraînée dans une action pittoresque.

VIII. — MADAME DESBORDES-VALMORE. MAURICE DE GUÉRIN. — GÉRARD DE NERVAL

MARCELINE DESBORDES (1786-1859), qui épousa l'acteur Valmore, eut une vie douloureuse et difficile. Elle a publié plusieurs recueils de vers de 1818 à 1843. — MAURICE DE GUÉRIN (1810-1839) est mort à vingt-neuf ans, après une vie maladive et inquiète. On a publié de lui des œuvres dont la plus importante est le poème en prose du *Centaure*. — GÉRARD DE NERVAL (1808-1855) fit partie (avec Th. Gautier) du troisième Cénacle. Il souffrit d'accès de folie ; incapable de s'adapter à la vie pratique, il sombra dans la misère, et se pendit (ou, peut-être, fut tué et pendu) une nuit de janvier, dans une ruelle sombre du vieux Paris. Il a écrit des Contes et des Nouvelles dont les plus intéressants sont *Sylvie*, idylle mélancolique qui se déroule dans le Valois, pays natal de Gérard, et *Aurélie*.

Lire : J. BOULENGER, *Marceline Desbordes-Valmore* (1909) ; — E. ZYROMSKI, *Maurice de Guérin* (1921) ; — ARISTIDE MARIE, *Gérard de Nerval* (1906).

M^me^ DESBORDES-VALMORE est, sans doute, un écrivain médiocre. Son imagination est courte et s'accroche aux métaphores et symboles qui étaient déjà usés en 1820. Mais elle a la sensibilité délicate et profonde d'un vrai poète. Elle a même trouvé, pour la traduire, à défaut d'un style original, des rythmes,

une musique du vers qui ont des accents harmonieux. Certaines de ses pièces ont déjà le frisson caché qui frémira dans les vers de Verlaine.

Maurice de Guérin a souffert du tourment romantique. Il a cherché ardemment le sens de la vie. Il l'a trouvé dans la religion, puis il l'a perdu peut-être, puis retrouvé. Mais l'originalité de son œuvre est d'avoir mêlé à ce romantisme et à ces aspirations religieuses une sorte de paganisme ardent et mystique. Il s'est réfugié, en écrivant *le Centaure* ou *la Bacchante*, dans une sorte de panthéisme idéaliste. Malade, pauvre et comme retranché de la vie par toutes ses misères et ses inquiétudes, il s'est exalté à peindre les puissances de vie qui soulèvent la nature et que la jeunesse impétueuse et enivrée du Centaure, les courses inspirées d'une bacchante symbolisent. Il a traduit cette exaltation dans un style à la fois fluide et puissant, plein de retentissements sonores et qui fait vraiment de lui un grand artiste.

L'originalité de Gérard de Nerval est d'avoir traité des sujets romantiques, tout pénétrés d'une sensibilité morbide, avec l'art sobre et discret d'un classique. Son chef-d'œuvre, *Sylvie*, n'est qu'un sujet d'idylle à la Florian. Mais cette idylle est toute pleine d'une vie sincère et profonde, de la vie même de G. de Nerval, de ses jeunes années de bonheur rustique. Il y passe un accent d'humanité discret et mélancolique : l'éveil des cœurs, la lumière paisible du bonheur, puis les jeux de la destinée et de l'amour, une chimère qui passe et qui met sur la vie une ombre éternelle. Le décor est l'harmonie même, délicate et voilée, la poésie légère et prenante d'un pays de forêts tranquilles, d'eaux bruissantes, d'horizons calmes et mystérieux.

DEUXIÈME PARTIE

DU ROMANTISME AU RÉALISME

Aux côtés des grands écrivains qui représentent plus exactement l'école romantique, de 1815 à 1850, un grand nombre de philosophes, sociologues, historiens, critiques, ont été favorables au romantisme ; ils ont partagé certaines de ses tendances. Mais ils les ont corrigées par des habitudes d'esprit et des méthodes qui sont souvent le contraire du romantisme. D'autres mêmes, et surtout des romanciers, ont été les adversaires du romantisme ou ont écrit comme s'ils l'ignoraient. *La pensée française, même de* 1820 *à* 1840, *est loin d'être conquise tout entière par les romantiques.*

I. — LE ROMANTISME SOCIAL. — LAMENNAIS

Dès la fin du premier Empire, un certain nombre d'écrivains ont rêvé de transformer la société. Ils sont tous, plus ou moins (Proud'hon mis à part), des romantiques. Non pas qu'ils aient, comme les romantiques, mis l'individu au-dessus de la société. Bien au contraire *ils sont tous ou tendent tous à être des socialistes ;* pour eux le mal social vient de ce qu'un petit nombre d'individus absorbent, pour ainsi dire, la substance de l'État. Dans une société bien organisée l'État doit veiller à maintenir une égalité que la propriété et la richesse mal comprises ont rompue, pour le luxe des uns et la misère des autres. Mais *ils sont romantiques parce qu'ils construisent tous la cité future non pas avec des sagesses pratiques et une expérience méthodique, mais selon leurs rêves et leurs chimères.* Ils sont utopistes ; ils sont même des illuminés. Leur système social devient à peu près, ou tout à fait, une religion ; ils ont des fidèles et une Église, avec des rites, insignes et cérémonies. Il y a l'Église saint-simonienne ; l'Église fouriériste, avec une métaphysique et des dogmes ;

l'Église positiviste d'Auguste Comte et son culte. Pour Louis Blanc, le socialisme est l'Évangile en action. Pour Pierre Leroux, la solidarité universelle nous fait communier avec Dieu ; elle est la religion de l'humanité. Pour Lamennais, la politique doit être fondée sur l'Évangile. En outre tous ces réformateurs sont romantiques, parce qu'*ils font appel, pour organiser leurs cités futures, à des forces de sentiment ;* ils croient à la bonté de la nature humaine corrompue par une oppression séculaire, au besoin profond qu'ont les hommes de vivre dans la concorde et l'amour universels.

Pourtant leurs doctrines ne viennent pas toujours de l'esprit romantique et *leurs méthodes sont toutes, à certains égards, des méthodes réalistes et positivistes. La société future* sera une société de concorde et de dévouement mutuel, parce qu'elle *sera une société scientifique.* Saint-Simon réclame bien une sorte de clergé directeur, une morale nouvelle ; mais ce sera un clergé de savants et d'industriels qui étudieront les conditions positives du bonheur de l'homme. Les fouriéristes prétendent sans cesse raisonner sur des faits précis et déterminer des lois scientifiques. La doctrine d'A. Comte exige, avant tout, une étude positive de l'histoire qui nous révèle les lois « sociologiques » de l'humanité. Proud'hon prétend fonder la « science économique ». Ainsi se mêlent dans leurs doctrines le goût des systèmes rationnels né au XVII^e^ siècle, l'humanitarisme né à la fin du XVIII^e^, la sensibilité romantique et le culte de la science positive qui annonce un esprit nouveau.

Ces systèmes sociaux sont d'ailleurs assez différents. SAINT-SIMON (*le Système industriel*, 1821) veut, grâce à son clergé de savants et d'industriels, enseigner la loi du travail, la fraternité, et remanier la propriété, en donnant à chacun « selon sa capacité et selon ses œuvres ». FOURIER (*Théorie de l'unité universelle*, 1822) conclut que le désordre social vient de ce qu'on a comprimé les passions au lieu de chercher à les utiliser. Ce sont des forces qui, bien employées, rétabliront l' « attraction universelle », rendront le travail agréable, permettront de vivre en commun par petits groupes, par « phalanges » ou « phalanstères ». AUGUSTE COMTE, d'intelligence très supérieure à ces prédécesseurs, *a vraiment fondé une conception nouvelle de la vie humaine, une philosophie positiviste.* L'histoire de l'humanité nous montre qu'elle a d'abord vécu dans *l'état théologique* (où dominent le sentiment et la foi), puis dans *l'état métaphysique* (où dominent des idées et systèmes). Elle

doit vivre désormais dans *l'état positif*, dirigé par l'étude des faits, soumis seulement à des lois scientifiques, les lois sociologiques; par elles, l'homme sera heureux, car il sera en accord avec lui-même (*Cours de philosophie positive*, 1839-1842). Dans l'organisation définitive de la société, A. Comte répartit le pouvoir en pouvoir intellectuel des savants — pouvoir temporel des travailleurs — pouvoir sentimental et moral des femmes. PROUD'HON fonde, en théorie, l'anarchie (*De la Propriété*, 1840-1841 ; *Principes d'organisation politique*, 1843) : « Dieu c'est le mal... La propriété c'est le vol. » Mais, dans la pratique, il est fort prudent et se contente d'organiser démocratiquement le crédit, la propriété, des compagnies ouvrières, le fédéralisme. LOUIS BLANC (1812-1882) a donné le premier une théorie méthodique du socialisme moderne. Il a conclu que les instruments de travail appartiennent à tous, que l'industrie doit être organisée par associations et que les bénéfices doivent être distribués à chacun « selon ses facultés et selon ses besoins ».

LAMENNAIS

Il faut faire une place à part à Lamennais (1782-1854), dont les principaux ouvrages sont : *Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823) ; — *Paroles d'un croyant* (1833) ; — *le Livre du peuple* (1837).

Lamennais fut une âme ardente et tourmentée et dont la vie tout entière fut vouée à la recherche d'une doctrine religieuse et sociale où l'humanité puisse trouver la paix et le bonheur. *Il a été d'abord traditionaliste*, en religion comme en politique, et l'*Essai sur l'indifférence* est une apologie à la manière du *Génie du christianisme* où il y a moins d'idées neuves ou d'arguments méthodiques que de tableaux et d'éloquence. Puis il fonde le journal *l'Avenir* (1830-1831) où *il tente d'adapter la tradition religieuse aux aspirations d'une société moderne*. Il demande la séparation de l'Église et de l'État, la liberté de la presse et d'association, la souveraineté politique du peuple. Il groupe autour de lui dans sa propriété de la Chênaie quelques disciples ardents. Mais les catholiques orthodoxes s'inquiètent et l'attaquent. Lamennais résiste. *Il se sépare définitivement de l'Église*. Il prêche alors, ardemment, une sorte de religion sociale dans les *Paroles d'un croyant* et le *Livre du peuple*.

L'Évangile, s'il n'a plus, pour lui, de valeur mystique, reste un symbole grandiose. Il enseigne la fraternité nécessaire des hommes, le bonheur par un immense amour, la morale de la charité.

II. — LES HISTORIENS ROMANTIQUES

A. THIERRY (1795-1856), d'abord professeur, quitta l'Université en 1814. Il a publié une *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825, remaniée jusqu'en 1858), des *Récits des temps mérovingiens* (1840). — GUIZOT (1787-1874) fut professeur à la Sorbonne et ministre de Louis-Philippe. Il a publié un *Cours d'histoire moderne* (1828-1830), une *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (1826-1856). — THIERS (1797-1877) fut plusieurs fois ministre sous Louis-Philippe et président de la République après la guerre de 1870. Il a publié une *Histoire du Consulat et de l'Empire* (1845-1862). — MIGNET (1796-1884) a publié une *Histoire de la Révolution française* (1824) et des études sur l'histoire d'Espagne (1835-1875). — TOCQUEVILLE (1805-1859) a publié *De la démocratie en Amérique* (1835) ; *l'Ancien Régime et la Révolution* (1850). — QUINET (1803-1875) a publié, outre de nombreux ouvrages de philosophie sociale, une *Histoire des Révolutions* d'Italie (1848-1852), une *Histoire de la Révolution* (1865). — MICHELET (1798-1874), fils d'un imprimeur de Paris, eut, pendant longtemps, à lutter contre la misère ; il fut professeur à l'École Normale, puis à la Sorbonne et au Collège de France ; il fut destitué après le coup d'État de 1851. Outre son *Histoire de France* (1833-1867, 17 volumes) et son *Histoire de la Révolution* (7 volumes), il a publié des sortes de méditations lyriques sur la nature : *l'Oiseau ; l'Insecte ; la Mer* (1861).

Lire : C. JULLIAN, *Extraits des historiens français du XIX^e siècle ;* — G. MONOD, *J. Michelet* (1905).

Les ouvrages historiques ont été très nombreux de 1815 à 1860 ; ils ont été lus avidement. Leurs auteurs ont été de grands esprits, des écrivains de talent, souvent des hommes politiques influents. *Ce sont ces œuvres d'histoire qui reflètent peut-être le mieux la pensée française pendant quarante ans.*

Cette histoire est romantique, pour une part. Elle est née, non pas de la réflexion et de la curiosité érudite, mais *de l'imagination.* Thierry, Mignet, Michelet, Quinet ont voulu ressusciter le passé dans sa vie pittoresque. Ils ont appris à aimer l'histoire comme Thierry dans les *Martyrs* de Chateaubriand, comme Michelet en contemplant, tout enfant, dans le musée des monuments français, le « génie des temps ».

Ils *voient* l'histoire, comme Vigny dans *Cinq-Mars*, V. Hugo dans *Notre-Dame de Paris*.

En même temps ils veulent presque tous, comme les romantiques, être des philosophes. Subissant d'ailleurs l'influence de l'Italien Vico, de l'Allemand Herder, ils ne se contentent pas de connaître avec exactitude ; ils veulent comprendre et expliquer. Et leur explication n'est pas une explication scientifique, soumise à la complexité infinie des faits, à la lenteur des enquêtes. D'un seul coup, ou à peu près, *ils découvrent des principes universels, des lois de l'histoire*, l'origine des institutions, le rôle des croyances, des conquêtes, des grands hommes. De ces principes et de ces lois ils prétendent très souvent dégager des principes d'action ; *ils écrivent, pour une part, des histoires sociales*, comme les romantiques écrivent des poèmes ou des romans sociaux.

Mais ils sont pourtant de vrais historiens. Autour d'eux se créent et se développent toutes sortes de publications et d'institutions qui ont uniquement pour rôle de rassembler des documents, qui établissent avec une patience scrupuleuse des vérités de détail : musées ou galeries de musées où l'on a rassemblé des œuvres d'art ou des débris de monuments (au Louvre, de 1824 à 1827) ; sociétés (d'archéologie, 1830 ; de l'histoire de France, 1835) ; revues (*de l'École des Chartes*, 1835 ; *archéologique*, 1844) ; écoles (des Chartes, 1816, d'Athènes, 1846) ; collections de Mémoires, Chroniques authentiques, documents (environ quatre cents volumes de 1823 à 1840). Champollion fonde l'égyptologie, Burnouf l'orientalisme français. Et *tous ces historiens romantiques sont des travailleurs obstinés, qui s'épuisent à rassembler des documents*, chartes, manuscrits, pièces d'archives. Ils n'ont ressuscité et commenté le passé qu'après avoir fait de leur mieux pour le découvrir.

Chacun d'eux a d'ailleurs sa méthode et son talent propre. Thiefry croit que les luttes historiques s'expliquent surtout par un antagonisme entre la race conquise et la race conquérante ; puis il incline peu à peu à ne voir dans l'histoire qu'un récit fidèle et vivant. Thiers n'est guère qu'un narrateur lucide, attaché surtout aux questions économiques, diplomatiques, militaires. Mignet, lui aussi, est avant tout un narrateur. Guizot fait « l'histoire de la civilisation », c'est-à-dire qu'il cherche à dégager des faits les idées qui lui semblent indiquer la direction des progrès sociaux. Tocqueville a étudié le mouvement d'idées et de mœurs qui, par des causes profondes

et complexes, a poussé la société française et la société américaine vers la démocratie. Quinet met dans l'histoire son lyrisme de prophète et son enthousiasme de démocrate.

MICHELET

L'histoire qui représente avec le plus de puissance la fusion de ces diverses tendances, c'est l'œuvre de Michelet.

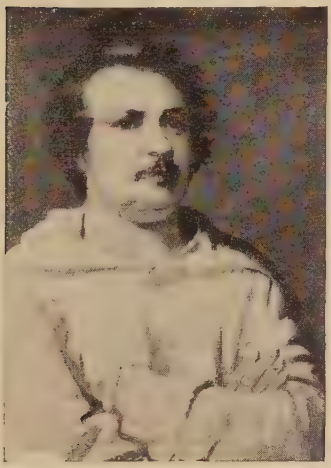
Michelet a appliqué longtemps une méthode scrupuleuse. Les premiers volumes de son *Histoire* sont établis sur des documents authentiques et sur une foule de documents inédits de première importance. Mais *il a compris aussi la valeur d'autres documents, les documents vivants*, qui ne sont ni aussi clairs ni aussi sûrs que les documents écrits, mais qui en sont l'explication profonde. Il a repris ces idées de milieu, de mœurs, de nationalité, de race, qui étaient chez Montesquieu, chez A. Thierry et chez d'autres. Il les a précisées, complétées. *De toutes ces forces qui s'associent, il a fait sortir des âmes collectives*, âmes des provinces françaises, âmes des classes sociales, âmes des générations, et de tout cela il a dégagé l'âme d'un peuple (B. II, pp. 149, 150).

Cette « résurrection intégrale du passé » fait évidemment la part belle à l'imagination. Et l'imagination a fini par être, pour Michelet, une maîtresse d'erreur. Il a confondu l'histoire avec le dithyrambe ; il en a fait une malédiction prophétique contre les idées qu'il n'aimait pas, un hymne aux idées qu'il aimait. Le défaut s'accentue dans son histoire du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle. Mais quand son âme à lui se trouve d'accord avec la vérité générale, il a su donner à l'histoire une puissance de vie incomparable. Il en a vraiment fait le passé vivant.

La poésie de Michelet. — Il y a enfin chez lui un admirable artiste. Son *Histoire*, des livres comme *la Mer*, *l'Oiseau* (B. II, p. 151) sont émouvants, parce que *Michelet a sans cesse écrit avec une émotion ardente et tendre*. De ses années de misère et de lutte, il n'a gardé ni rancune, ni pessimisme, mais seulement un amour passionné pour les humbles, la pitié pour la souffrance, une aspiration inquiète et fiévreuse vers un avenir d'équité et de justice ; il s'est fait une religion d'amour et d'humanité, qu'il a confondue, en vivant près de la nature, avec l'immense et mystérieux amour qui mène la vie universelle.

ALFRED DE VIGNY.
Crayon de Heim, 1858 ; musée du Louvre.

ALFRED DE MUSSET.
Lithographie de Gavarni.
B. N., Cabinet des Estampes.



BALZAC.
Portrait par Louis Boulanger.

VICTOR HUGO EN 1880.
CL. CARJAT.

III. — LA CRITIQUE. — SAINTE-BEUVE

Sainte-Beuve naquit à Boulogne en 1804. Il fut étudiant en médecine, de 1824 à 1827, puis se consacra tout entier à la littérature. Il fut d'abord un des poètes du groupe romantique (*la Vie, les poésies et les pensées de Joseph Delorme*, 1829 ; le roman de *Volupté*, 1835). Puis, déçu dans ses ambitions, il se consacra presque exclusivement à la critique (articles publiés dans la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, etc...). Il professa à Lausanne (1837-1838) un cours qui devint l'*Histoire de Port-Royal*, à Liége (1848-1849) un cours qui devint *Chateaubriand et son groupe littéraire ;* il enseigna ensuite au Collège de France, à l'École normale supérieure (1857-1861). Il mourut en 1869. Ses articles ont été réunis sous le titre de *Portraits littéraires* (1832 à 1864) ; *Portraits de femmes* (1844) ; *Portraits contemporains* (1846) ; *Causeries du Lundi* (1851-1872) ; *Nouveaux Lundis* (1863-1870).

Lire : G. MICHAUT, *Sainte-Beuve* (1921).

La critique avant Sainte-Beuve et autour de Sainte-Beuve. — Sous le premier Empire et la Restauration, malgré M^me^ de Staël et d'autres, la critique dogmatique des « classiques » s'impose le plus souvent. C'est elle qui résiste avec un entêtement aveugle à la littérature romantique. Elle gardera des représentants obstinés pendant toute la première moitié du siècle. L'*Histoire de la littérature française de* NISARD (1844-1861) soutiendra, d'ailleurs avec talent, que le rôle du critique est de défendre un idéal précis de morale et de goût, et de juger tous les auteurs au nom de cet idéal et des règles qu'il impose.

Pourtant on était bien obligé de reconnaître de plus en plus qu'il y avait plusieurs goûts et que le goût classique d'un Nisard le conduisait à condamner des chefs-d'œuvre. Au nom du goût classique, on avait méprisé la littérature du moyen âge et de la Renaissance ; au nom du goût classique on discutait les grands écrivains de l'Allemagne et de l'Angleterre, et les écrivains romantiques. Mais c'étaient justement ceux-là que bien des lecteurs s'obstinaient à admirer. *La profondeur du désaccord entre la critique classique et l'opinion contemporaine devait suggérer une autre critique, plus soucieuse de bien connaître et de bien comprendre que de décerner des prix.* Elle est représentée par VILLEMAIN qui, dans son *Cours de littérature française* (professé à la Sorbonne [1816-1830]) et dont il a publié : *Tableau de la littérature française au moyen âge ; — Tableau de*

la littérature française au XVIII^e siècle), a essayé de montrer les influences que la société exerce sur les écrivains, celles que les écrivains exercent sur elle. Elle a été surtout organisée par Sainte-Beuve.

SAINTE-BEUVE

Sainte-Beuve n'a pas été un pur historien. Il a ses goûts, ses préjugés. Il n'est pas toujours capable d'oublier qu'il a été homme de lettres, que ses poèmes et son roman n'ont eu qu'un succès modeste, qu'il a des amis, d'anciens amis, des ennemis. Aussi, *sa critique des écrivains contemporains, de Chateaubriand à Flaubert, est-elle souvent partiale, et parfois aigre et mesquine.* Il n'a jamais bien compris non plus cette littérature qui se soucie seulement d'être vraie et d'être belle ; il préfère invinciblement celle qui donne des conseils et des leçons, qui se tourne vers l'instruction. Il reste en lui un fond de professeur et d'éducateur.

Mais c'est lui pourtant qui fonde la critique moderne. *Avant de juger les œuvres et les écrivains, il veut les comprendre très exactement, et, pour les comprendre, il veut les connaître.* Il veut connaître surtout la vie des écrivains, leur enfance, la formation de leur esprit, leurs lectures, leurs amitiés. *Il fonde ce qu'il appelle « l'histoire naturelle des esprits »* qui décrit l'éclosion d'un génie comme celle d'une plante. Ainsi la critique se trouve subordonnée non plus à la recherche d'une vérité morale ou d'un idéal de goût, mais à la poursuite d'une vérité historique, scientifique : « Le vrai, le vrai seul ; et que le beau et le bien s'en tirent ensuite comme ils pourront. » Sainte-Beuve, malgré les tendances que nous avons signalées, a poursuivi cette vérité avec une curiosité ingénieuse et une merveilleuse pénétration, à travers une foule de documents inconnus ou inédits. Il a fait revivre, avec le prestige de la vie, tout un monde de « portraits littéraires ».

Il a même ébauché, sans y tenir, un système scientifique. Il a cru qu'on pourrait grouper des familles d'esprits, comme le naturaliste des familles de plantes ou d'animaux. Mais il l'a cru sans l'essayer. *Sa critique reste, presque toujours, une galerie de portraits individuels ;* il s'intéresse aux mille aspects de la vie plutôt qu'aux grandes lois qui, peut-être, la dirigent. Il est un spectateur plutôt qu'un philosophe. Et *il s'est très vivement opposé aux prétentions scientifiques de la critique d'un Taine.* Le génie ou même le talent ne s'expliquent pas, pour

lui, tout entiers. Il vient un moment où les raisons de l'histoire doivent céder la place à celles du goût. La critique n'est pas seulement une description scientifique ; elle est une divination esthétique.

IV. — LE ROMAN. — BALZAC. — MÉRIMÉE. — STENDHAL

BALZAC

Honoré de Balzac est né à Tours en 1799. Ses parents voulaient faire de lui un avoué ou un notaire. Mais il préféra tenter la gloire littéraire. Il mena pendant de longues années une vie misérable et courageuse, écrivant d'obscurs et détestables romans. Il tenta de vastes entreprises commerciales et industrielles (entre autres une entreprise d'imprimerie) qui échouèrent lamentablement. *Les Chouans* (1829) eurent un grand succès. Désormais Balzac fut connu, puis célèbre, et gagna beaucoup d'argent. Mais prodigue, fastueux, chimérique, il eut toujours plus de dettes que de fortune. Pour les payer, et par goût, il s'astreignit à un prodigieux labeur, écrivant deux mille pages par an pendant dix-neuf ans. Il mourut en 1850, épuisé, au moment où il venait d'épouser une Polonaise, M^me^ Hanska, qu'il aimait depuis dix-sept ans. Il a regroupé lui-même les quatre-vingt-seize romans de sa *Comédie humaine* en *Scènes de la vie privée* (où se trouve *le Père Goriot*, 1834) ; — *Scènes de la vie de province* (où se trouve *Eugénie Grandet*, 1833).

Eugénie Grandet.

ANALYSE. — *Le père Grandet, par une avarice féroce mais intelligente et dont Balzac décrit longuement les adresses, a amassé à Saumur une fortune considérable. Des intrigues se nouent pour marier sa fille unique. Mais elle aime son cousin Charles, ruiné, qui part aux Indes faire fortune. Goriot meurt. Eugénie est riche. Mais Charles, revenu des Indes et ne se doutant pas de la fortune d'Eugénie, veut faire un mariage d'ambition. Eugénie vieillira seule, indifférente à sa fortune.*

Scènes de la vie parisienne (où se trouvent : *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, 1837 ; *la Cousine Bette*, 1846 ; *le Cousin Pons*, 1847). — *Scènes de la vie politique.* — *Scènes de la vie militaire.* — *Scènes de la vie de campagne* (où se trouvent *le Médecin de campagne*, 1833 ; *les Paysans*, 1844). — *Études philosophiques.*

Lire : A. LE BRETON, *Balzac* (1905) ; — F. BRUNETIÈRE, *Balzac* (1906).

La formation intellectuelle. — ***Balzac a d'abord été formé par la vie.*** Il a connu toutes les fortunes. Il a vécu dans un grenier, et il s'est pavané dans un habit à boutons d'or. Il s'est mêlé de commerce, d'industrie et il y a fait l'expérience de la faillite et des hommes de loi. Il s'est même grisé d'aventures senti-

mentales ; il a été aimé profondément ; il a aimé en héros romantique. Homme de lettres jusqu'au tréfond de lui-même, capable de vivre, pendant vingt ans, douze ou quinze heures par jour devant sa table de travail, *il a pourtant vécu intensément dix vies en une vie.*

L'observation chez Balzac. — C'est l'union singulière de cet appétit de vivre et de cet appétit d'écrire qui explique le génie de Balzac. Doué d'une prodigieuse mémoire, *il a naturellement transporté dans ses romans les réalités innombrables de sa vie.* Pour imaginer, il s'est souvenu. Ainsi le roman d'analyse morale d'un Laclos ou d'un Benjamin Constant, le roman d'art et d'émotion d'un Chateaubriand est devenu tout naturellement *un roman d'observation, un roman réaliste.* L'érudition contemporaine retrouve sans cesse dans les romans de Balzac ces réalités. Les décors, maisons, mobiliers, châteaux, fermes, villes, villages et horizons ; les personnages, humbles ou cossus, paysans, vieilles filles, curés, aventuriers ou maniaques ; les événements, conspirations, intrigues, drames, mélodrames, vaudevilles de la petite ville, de Paris, des affaires, de la politique, sont ceux qu'il a vus dans ses voyages, qu'on lui a contés, souvent même dont il a été l'acteur (B. II, pp. 134, 135).

Il en a d'ailleurs compris l'âme comme les apparences extérieures. Parce qu'il avait été lui-même avide de toutes les puissances, il a bien vu que le roman moderne ne pouvait plus être seulement l'étude des aventures du cœur. En 1830, on ne vit pas seulement pour aimer ; on vit pour avoir la puissance de l'or ou du pouvoir ; et tous peuvent et veulent les conquérir, par le travail, l'intelligence ou plus souvent (pour Balzac) par l'astuce ou la violence. Toutes les passions humaines se déchaînent. Et *le roman de Balzac devient ainsi la comédie de tous les appétits humains*, les plus nobles et les plus misérables, l'avarice (*Eugénie Grandet*), la cupidité (*le Cousin Pons, les Paysans*), l'ambition commerciale (*César Birotteau*), l'ambition de l'intelligence (*les Souffrances d'un inventeur*), le dévouement (*le Médecin de campagne*), etc...

A l'ordinaire, dans la lutte des sentiments, Balzac fait triompher la cupidité et la violence. Malgré sa prodigieuse vitalité, *il y a dans ses romans une sorte de lassitude et de fatalisme pessimiste.* Sa *Comédie humaine* est au fond le drame triste de l'écrasement de la bonté par la cruauté, du dévouement par l'égoïsme, de la grandeur d'âme par la fourberie (B. II, p. 137),

Le romantisme de Balzac. — Balzac ressemble à ses contemporains romantiques par bien des côtés de son tempérament. Et ses contemporains ne semblent guère s'être doutés, pour la plupart, que *le Cousin Pons* ou *le Père Goriot* différaient profondément de *Notre-Dame de Paris* ou de *Stello*. Le réalisme de Balzac semble avoir été découvert après sa mort, vers 1850. C'est qu'il y a dans ses romans des apparences toutes romantiques.

Il y a du romanesque d'abord, et du pire, non seulement dans ses *Études philosophiques*, qui ne sont parfois qu'un pathos lyrique, mais dans ses romans d'observation. Il a créé, à côté des personnages profondément humains, tout un monde chimérique. Ses grands seigneurs, ses grandes dames semblent sortis des journaux de mode ; ses forçats, son Vautrin par exemple, ou des jeunes premiers comme Rastignac viennent tout droit des mélodrames du boulevard du Temple. Il y a du romantisme, puissant d'ailleurs, dans ses intrigues. Simples et lucides dans certains romans, elles sont encombrées, dans beaucoup d'autres, de complots ténébreux et de coups de théâtre servis à point. *Surtout, l'imagination de Balzac est celle d'un romantique*. Il a vécu vraiment avec ce monde enfanté par son cerveau comme il aurait vécu dans un monde réel. Ses contemporains s'amusaient à répéter qu'il ne distinguait plus bien entre ses amis vivants et les créatures de sa pensée. Il a vu très souvent ces créatures avec une sorte de lyrisme. Capable des peintures les plus strictement fidèles, les plus proches de la vie médiocre, il tend sans cesse aussi vers des sortes de symboles. Ses personnages semblent des forces de la destinée. *La comédie humaine se transpose parfois en une sorte de métaphysique de la vie.*

L'art de Balzac. — L'observation de Balzac donne à son art la vérité et la vie ; son imagination lui donne très souvent la puissance. Il ne lui a manqué, peut-être, que de mieux écrire. On a beaucoup discuté sur son style. Il est certain que ce n'est pas celui d'un improvisateur ; il s'est corrigé, au contraire, avec un prodigieux acharnement. Il est certain aussi qu'il faut le juger non pas par une critique tâtillonne et grammaticale, mais *dans la puissance de son mouvement et de sa verve pittoresque*. Mais on peut croire aussi qu'*il manque souvent de rythme, d'aisance et de cette netteté qui fait les très grands écrivains*.

MÉRIMÉE. — STENDHAL

PROSPER MÉRIMÉE (1803-1870) est né à Paris. Fonctionnaire, inspecteur des monuments historiques, il a publié un roman, la *Chronique du règne de Charles IX* (1829), un certain nombre de nouvelles parues d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* et la *Revue de Paris* : *Colomba* (1841), *Carmen* (1848), etc...

STENDHAL est né à Grenoble en 1783. Il fut attaché aux armées de Napoléon, vécut en Italie de 1814 à 1821, puis fut consul à Trieste et à Civita-Vecchia. Il mourut en 1842. Il a publié des romans : *le Rouge et le Noir* (1831) ; *la Chartreuse de Parme* (1839).

Lire : A. FILON, *Mérimée* (1893) ; — P. MARTINO, *Stendhal* (1914).

Balzac est l'ami des romantiques, qui l'admirent ou l'acceptent. Mérimée ou Stendhal, au contraire, n'aiment guère les romantiques ; ils sont hostiles à l'idée qu'ils se font de la vie et de l'art ; ils vivent à l'écart ou dans des cercles qui se raillent des romantiques.

Ni l'un ni l'autre d'ailleurs ne sont déjà des réalistes. Ils ne s'intéressent pas à la réalité médiocre ou vulgaire qui apparaît chez Balzac et plus tard chez Flaubert ou les Goncourt. Ils choisissent dans la vie et dans les décors de la vie des êtres, des événements et des tableaux d'exception : la Corse (*Colomba*), l'Espagne (*Carmen*), l'Italie (*la Chartreuse de Parme*) ; des épisodes tragiques, vendettas, conspirations, meurtres, et des passions hors de la commune mesure, de celles qui bravent la mort et qui tuent ; ils aiment le pittoresque de l'histoire et de l'exotisme. *Mais tous les deux veulent être des écrivains vrais.*

MÉRIMÉE *se documente.* Quand il choisit des sujets historiques (*Chronique du règne de Charles IX*, *Mateo Falcone*, etc.), il s'informe scrupuleusement chez des chroniqueurs ou des historiens sérieux, ou dans les Archives. Quand il choisit des sujets contemporains, il raconte ce qu'il a vu ou ce qu'il tient de témoins oculaires. Tout *Colomba* est vrai : l'action, les personnages, les décors. Il n'a parlé dans *Carmen* de cigarières et de toréadors et de tout le peuple espagnol, que parce qu'il a bu avec eux, causé avec eux. *Toute cette réalité d'ailleurs il ne la copie pas ; il la choisit et il l'ordonne.* Il cherche la simplicité et l'unité ; un sujet réduit à une action courte et rapide ; un décor sobre qui évoque seulement quelques traits essentiels du tableau, un dessin plutôt qu'une peinture ; des âmes simples conduites par une passion vigoureuse et brutale, la vengeance chez Colomba, l'instinct sensuel chez Carmen. Ainsi *Mérimée*

crée la nouvelle rapide, ordonnée, vigoureuse, construite comme une tragédie classique (B. II, pp. 152, 157).

STENDHAL a traîné à travers sa vie des instincts romantiques. Il a eu le goût des destinées fastueuses et des passions démesurées. Il a rêvé la gloire d'un Napoléon ou les voluptés d'un don Juan. Dans les aventures romanesques ou frénétiques de ses héros, Fabrice ou Julien Sorel, c'est sa propre histoire qu'il a mise, avec application. *Dans sa vie comme dans ses romans, il a eu la haine des réalités communes.*

Mais il s'est fait de lui-même et de la vie une idée très différente de celle des romantiques. Les romantiques mettent leur moi au centre du monde, mais ils veulent se mêler à l'âme du monde, exprimer dans leurs passions et leur idéal toutes les passions humaines, tout l'idéal d'une génération. Ils ne s'isolent pas ; ils ne sont que la cime de la montagne. *Stendhal crée « l'égotisme »*, c'est-à-dire que lui seul importe ; le but de sa vie et de son art est seulement de faire son intelligence plus avisée, sa sensibilité plus fine, son goût plus exquis ; le monde, la vie ne sont qu'un trésor à exploiter. *Et ce culte du moi est toute la morale. Ou plutôt il n'y a pas de morale.* La vie n'est qu'une vaste expérience qu'il faut organiser pour le plaisir de notre intelligence ou pour le plaisir tout court.

Mais ce plaisir doit être intelligent. Il n'est pas l'assouvissement aveugle des instincts. Le meilleur plaisir, c'est d'observer, d'analyser, de comprendre. Les chimères des poètes sont des jeux d'enfants. L'homme intelligent et le véritable artiste ne lâchent jamais la réalité. Sous les sujets d'apparence romanesque du *Rouge et du Noir*, de *la Chartreuse de Parme*, se cachent un procès criminel vrai, une chronique historique du XVIe siècle transposée au XIXe. Le romancier n'a pour ainsi dire rien à ajouter à la réalité ; il a seulement à expliquer ce que l'apparence des événements ne laisse pas voir, les intrigues subtiles qui élèvent les hommes ou les renversent, les mobiles cachés qui, par des chemins obscurs, tortueux mais inévitables, mènent les hommes vers l'amour, la haine, la mort. *Le roman est moins une création qu'une dissection* (B. II, p. 130).

TROISIÈME PARTIE

LE RÉALISME. — LE POSITIVISME LE NATURALISME

I. — LES ORIGINES DU RÉALISME

LIRE : P. MARTINO, *le Roman réaliste sous le second Empire* (1913).

Le réalisme n'a pas été découvert par les écrivains qui ont pris l'étiquette de réalistes. *Il est aussi vieux que la littérature française.* Il consiste à croire que l'écrivain n'a pas à choisir ses sujets, ni même son style, que la vie tout entière est intéressante et qu'on peut écrire une œuvre d'art en peignant des boutiquiers ou des rustres. Mais Furetière au XVII^e^ siècle, Marivaux au XVIII^e^, ou Balzac au XIX^e^ n'avaient pas tiré de leurs œuvres une doctrine littéraire. *Vers* 1850, *au contraire, le réalisme devient une école.*

Elle est représentée par de fort médiocres écrivains (CHAMPFLEURY, MURGER) qui, peut-être parce qu'ils étaient médiocres et pour réagir contre le romantisme, ont choisi, pour les peindre, les milieux dans lesquels ils vivaient, petits bourgeois et gens du peuple. Ils ont voulu les décrire pour les décrire, sans souci de les juger, avec l'indifférence d'un naturaliste qui ne distingue pas entre une fleur éclatante et une herbe vénéneuse.

Leur école serait peut-être restée assez obscure, si elle n'avait pas été associée à l'école des peintres réalistes dont Courbet est le plus illustre représentant. Courbet, refusé aux Salons, bafoué par les peintres officiels, se défendit avec énergie et finit par conquérir une bonne partie de l'opinion. La campagne réaliste (1848-1850) fut une campagne bruyante et, somme toute, victorieuse.

Enfin les réalistes eurent pour eux les critiques. Sainte-Beuve, Taine, surtout à partir de 1855, prirent parti pour la littérature « vraie » contre les romantiques ou les défenseurs de l'école

classique. Ils découvrirent Stendhal et le réalisme de Balzac. Par eux le réalisme devint une doctrine littéraire.

II. — FLAUBERT

Flaubert (1821-1880) était fils d'un médecin de Rouen. A part des voyages en Orient, en Algérie et en Tunisie (1849, 1858) et des séjours assez brefs à Paris, il vécut dans sa propriété de Croisset, près de Rouen. Il publia *Madame Bovary*, 1857 ; *Salammbô*, 1862 ; *l'Éducation sentimentale*, 1869 ; *la Tentation de saint Antoine*, 1874 ; *Trois Contes*, 1877 ; *Bouvard et Pécuchet*, 1881 (œuvre posthume, inachevée).

Le romantisme de Flaubert. — Flaubert ne s'était pas proposé d'être un écrivain réaliste. Il n'aimait pas les théories littéraires ; il goûtait médiocrement des romanciers comme Balzac. Même, *il comprenait la littérature et la vie à la façon des romantiques*, et, sinon comme un élan de passion, du moins *comme un vertige de l'imagination*. Il a vécu non pas froidement, comme un Stendhal, mais dans une perpétuelle exaltation. Quand il laisse ses romans et qu'il écrit à ses amis, il exulte, enrage, injurie. Et son imagination est toujours prête à oublier la vie présente pour la chimère, pour des vies prodigieuses et surhumaines. Ce qui emplit sa vie intérieure, quand il suit la pente de son rêve, ce sont des visions éclatantes et presque des hallucinations ; c'est le décor, dont rien ne reste, d'une cité punique (B. II, p. 173), les âmes singulières et troublantes d'une Salammbô, d'une Hérodias. Dans sa vie solitaire et médiocre, Flaubert nourrit le dégoût de la vie moderne, de la vie réelle, l'amour de la splendeur et du prodige.

Le réalisme de Flaubert. — Mais il résiste à cet amour ; *il se défie de son imagination*. Il est très persuadé de deux choses : la première est que *la littérature ne doit jamais être une confidence*. Un roman doit être rigoureusement objectif, refléter ce qui est avec l'indifférence d'un miroir ; la deuxième est que, *pour représenter la réalité, il ne suffit pas de la regarder ; il faut la regarder de près*, d'aussi près qu'un médecin ou un naturaliste, et compléter l'observation directe par la documentation.

Pour écrire une demi-douzaine de romans, il s'est donc imposé un immense labeur d'érudition et d'enquête. Tout ce qui peut être d'aujourd'hui, il veut le voir ou savoir qu'il existe.

Les événements, les personnages de *Madame Bovary*, de *Un cœur simple* sont des événements vrais, des personnages qui ont existé. Pour décrire le décor le plus banal, un village, une promenade au pied d'une falaise, il faut qu'il l'ait vu exactement ; et il le fait chercher ou le cherche, proche ou lointain, pendant des mois. Pour décrire un perroquet empaillé, il en installe un, devant lui. Et pour le passé, pour *Salammbô*, pour *la Tentation de saint Antoine*, il fait, afin de s'imprégner du décor, les voyages d'Orient et de Tunisie ; puis, il amasse des documents. *Pour écrire des œuvres d'imagination, Flaubert a pris des fiches comme un archiviste, enquêté comme un géographe ou un homme de loi.*

Tout cela pouvait donner de l'exactitude, une certaine sorte de vérité scientifique, non pas la vie et surtout la vie d'un roman. Les romans de Flaubert sont animés d'une vie puissante, parce que *cette documentation ne crée pas le roman ; elle n'est qu'un contrôle et qu'une discipline.* Flaubert commence par évoquer son œuvre, sujet, personnages, décors avec une prodigieuse intensité, dans une sorte de rêve continu. Mais comme il veut ne rien rêver qui ne soit strictement vrai, il cherche dans la réalité ce qui s'adapte à son rêve d'art. S'il lui faut une situation, un personnage, il les poursuit et les trouve dans des faits divers, des gens qui vivent ; s'il lui faut un décor, il court les routes jusqu'à ce qu'il ait trouvé celui qui convient. *Ainsi la réalité doit se superposer à son rêve ;* elle n'est qu'une garantie. L'œuvre n'est plus une description méthodique, scientifique : elle est une création ; elle obéit à la loi profonde de la vie qui naît tout entière d'une force profonde et unique ; et cette force est l'âme de Flaubert (B. II, p. 177).

C'est ce qui donne également à ses romans une logique vivante. *Flaubert ne se contente pas de peindre ; il veut expliquer.* Il emprunte, dans une certaine mesure, aux philosophes ou aux médecins, une conception de la vie ; la destinée de ses héros se justifie comme se justifient dans la science les effets par les causes ; ce sont le tempérament, le milieu, les circonstances qui par leurs impulsions, leur complicité, leurs tentations mènent ces héros. Mais cette logique reste vivante, parce qu'elle n'est pas seulement une réflexion, une analyse pédante. *Les héros de Flaubert se détachent de lui ; ils obéissent non plus à des raisonnements d'auteur, mais à une force intérieure qui les anime.*

Enfin si Flaubert veut être objectif, il n'est pas impassible. Presque tous ses héros sont des brutes ou des âmes rudimen-

taires, des médiocres ou tout au plus des « cœurs simples ». Pourtant Flaubert les aime, souffre et erre avec eux. Ils sont comme des symboles de la misère humaine. Vicieux ou sots ou faibles sans doute, mais par une fatalité douloureuse dont Flaubert a pitié. La réalité n'est pas seulement pour lui un tableau ; elle est une tragi-comédie.

L'art de Flaubert. — Enfin Flaubert a voulu donner à cette tragi-comédie la grandeur de l'art. Il s'est acharné, pendant des années de labeur qui l'ont épuisé, à ordonner ses romans, à découvrir l'image expressive le mot juste, le rythme harmonieux. Ses brouillons ne sont qu'un prodigieux amas de corrections. *Il a discipliné avec un entêtement farouche son imagination et son style.* C'est à cette conception sévère de l'art que ses romans doivent leur solidité et leur puissance de pittoresque. Tout y « culmine », comme il le disait. Le grouillement des foules lui-même ou les somptuosités barbares ont à la fois le mouvement spontané de la vie et la clarté d'un spectacle ordonné. C'est un art proprement classique, parce qu'il choisit ce qui est vrai à la fois d'une vérité contemporaine et passagère et d'une vérité éternelle.

III. — EDMOND ET JULES DE GONCOURT
(1822-1896 et 1830-1870).

Ils ont été, eux, et délibérément, des réalistes. Ils ont exposé toute une théorie du document. Le roman n'est pas un art, c'est-à-dire une interprétation de la réalité : c'est une description méticuleuse de cette réalité. Ils ont donc pris, sans se lasser, des notes innombrables. Ils ont décrit ainsi les mœurs des gens de lettres (*Charles Demailly*, 1860), des peintres (*Manette Salomon*, 1867), d'une femme du peuple (*Germinie Lacerteux*, 1865), etc...

Mais *il s'est trouvé que ces réalistes* intransigeants *ont été* non pas des observateurs tranquilles et froids, mais *des artistes dont tous les nerfs vibraient et souffraient ;* ils ont eu la hantise de ces cas exceptionnels où la machine humaine se désorganise ; ils ont peint non pas des caractères généraux, des vices ou sottises éternels, mais des êtres troublés, hallucinés, singuliers : des mystiques (*Madame Gervaisais*, 1869), des hystériques (*Germinie Lacerteux*), etc. Et *ils ont cherché, pour décrire ces*

caractères morbides, un « style artiste » où ils s'efforcent, en créant des images, des mots, en les pliant à des sens nouveaux, de traduire ces raffinements et ces perversions. Leurs romans mènent ainsi d'une part au naturalisme, d'autre part à l'impressionnisme.

IV. — LES SAVANTS

Au XVIII^e^ siècle, les gens de lettres étudient presque tous les sciences de très près. Ils sont philosophes et la philosophie s'inspire ou croit s'inspirer des sciences, de toutes les sciences. *Pendant la première moitié du XIX^e^ siècle*, au contraire, *le fossé se creuse entre les savants et les gens de lettres.*

Les études des savants les conduisent pourtant à des découvertes ou à des systèmes retentissants. Si LAMARCK (1744-1829), qui crée la doctrine de l'évolution, reste à peu près inconnu, les discussions et les doctrines de GEOFFROY SAINT-HILAIRE (1772-1844) et de CUVIER (1769-1832) sur l'histoire du monde et de la vie animale passionnent l'opinion publique. LAPLACE propose (1796) un système du monde, grandiose et lucide, qui est tout de suite célèbre. Les découvertes d'AMPÈRE (1775-1836) et d'ARAGO (1786-1853) sur l'électricité dépassent largement le cercle étroit des savants. La découverte que fait LE VERRIER, par le simple calcul, en 1846, de la planète Neptune lui donne tout de suite la gloire d'un Newton.

Mais, en poursuivant leurs progrès, les sciences sont devenues plus difficiles. Il ne suffit plus de quelque application intelligente pour suivre les calculs d'un Le Verrier, les expériences des physiciens ou des chimistes. Il n'est plus guère possible de se partager entre les lettres et les sciences ; il faut choisir. Surtout *les esprits sont détournés des méthodes prudentes et des conclusions trop lentes des sciences par l'attrait de la philosophie.* La philosophie du XVIII^e^ siècle se défiait de la métaphysique, celle du XIX^e^ siècle s'y replonge éperdument. Quand un homme de lettres veut comprendre le monde, il s'adresse aux systèmes des philosophes allemands Herder, Kant, Hegel, etc. Les sciences positives apparaissent ainsi à la fois comme trop complexes et trop étroites.

Mais, à partir de 1860, *un rapprochement se fera entre les écrivains et les gens de science*, parce que les sciences se sont peu à peu rapprochées de la vie. Les sciences qui réussissaient auparavant, c'étaient les sciences de la matière : géologie, chimie,

physique. Les sciences de la vie : histoire naturelle, physiologie, n'étaient guère que des descriptions. Or, en 1859, DARWIN publie son *Origine des espèces*, puis des ouvrages qui se succèdent jusqu'en 1881. C'est toute une explication du monde vivant et de ses lois qu'il propose. A partir de 1850, et surtout dans son *Introduction à la médecine expérimentale* (1865), CLAUDE BERNARD transforme la physiologie et la médecine ; de sciences descriptives ou empiriques il essaie de faire des sciences susceptibles de démonstrations expérimentales. Il les ramène aux méthodes des sciences chimiques et physiques et montre qu'elles peuvent, comme elles, aboutir à des lois générales et immuables. *Les sciences de la vie deviennent des sciences comme les autres.*

Or la littérature est une image de la vie ; depuis Balzac surtout et les réalistes, elle se propose de la peindre avec une exactitude rigoureuse. Rien ne peut être plus exact que de suivre les méthodes et les conclusions de la science. C'est ainsi qu'un grand nombre d'écrivains ne se contenteront plus d'observer la vie avec leurs yeux ou leurs oreilles. Ils étudient des ouvrages de sciences naturelles, de physiologie, de médecine. Flaubert, les Goncourt, Zola surtout, et bien d'autres lisent Claude Bernard, Haeckel, des études médicales. *La littérature d'imagination ne se propose plus seulement de suivre fidèlement la nature ; elle veut l'expliquer comme la science l'explique.*

V. — LA CRITIQUE ET L'HISTOIRE
RENAN. — TAINE. — FUSTEL DE COULANGES

ERNEST RENAN est né à Tréguier, en Bretagne, en 1823. Il fut élevé au collège de Tréguier par des prêtres, entra au petit séminaire de Paris, mais, au moment d'être ordonné prêtre, il reconnut qu'il avait perdu la foi. Il revint à la vie civile, conquit ses grades universitaires, collabora à divers journaux. Il fit, comme attaché à l'expédition de Syrie en 1860, un voyage en Palestine où il écrivit la *Vie de Jésus* (1863). Il fut professeur au Collège de France. Il a publié l'*Histoire des origines du christianisme* (1863-1883), l'*Histoire du peuple d'Israël* (1887-1893), des *Dialogues et fragments philosophiques* (1876), *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), *l'Avenir de la science* (1890, écrit en 1848). Il mourut en 1892.

HIPPOLYTE TAINE est né à Vouziers en 1828. Élève à l'École normale, puis professeur, il se fit mettre en congé et se consacra tout entier à ses études et à ses œuvres ; il se lia notamment avec Renan

et Sainte-Beuve. En 1864, il fut nommé professeur d'esthétique à l'École des beaux-arts. Il a publié un *Essai sur les « Fables » de La Fontaine* (1853), *Essais, Nouveaux Essais, Derniers Essais de critique et d'histoire* (1858, 1865, 1894), *Histoire de la littérature anglaise* (1864-1869), *De l'intelligence* (1870), *les Origines de la France contemporaine* (1875-1894), *Philosophie de l'art* (1865-1869). Il mourut en 1893.

Lire : V. GIRAUD, *Essai sur Taine* (1901).

RENAN

La formation intellectuelle de Renan. — La famille de Renan était pieuse et vivait dans la ville paisible et croyante de Tréguier, en Bretagne ; ses maîtres étaient de bons prêtres qui enseignaient surtout à bien écrire et à vivre honnêtement ; au séminaire, où il se prépare à être prêtre, on vit loin du siècle, et la philosophie qu'on y enseigne est encore toute pénétrée de scolastique. D'ailleurs Renan est un cœur tendre qui adore les siens, les souvenirs des siens et l'âme mystique de sa Bretagne.

Mais *il fut détourné de sa tradition et de sa foi par sa curiosité intellectuelle.* Au séminaire, il faut penser selon la règle ; Renan, qui aurait accepté toutes les règles de la vie morale et de la vie pratique, n'accepte pas les règles qui arrêtent la pensée ; il a hâte, au contraire, de les dépasser. Sa raison de vivre, ce sont les découvertes de l'intelligence.

Sa méthode critique. — *Cette curiosité n'est pas une curiosité mystique, ni même une curiosité d'idées.* Il n'a pas le goût d'être hérétique comme Lamennais ou de fonder une religion nouvelle comme Saint-Simon ou Fourier. Ce qu'il veut connaître, c'est l'exacte réalité. Dans le monde physique, cette réalité est l'objet de la science ; dans le monde humain, elle est celui de l'histoire. *Renan a le goût de l'histoire positive, de celle qui s'attache d'abord à établir des faits*, à ne raisonner autant que possible que sur des faits. Il est d'ailleurs d'accord sur l'importance des faits et des documents avec les grands historiens ses contemporains. Mais il applique ses méthodes à l'étude d'événements humains où les faits ont été tout de suite noyés dans les rêves de l'imagination, à l'histoire des religions, à une histoire d'ailleurs si lointaine que les faits y sont rares ou insaisissables. Il s'efforce donc (comme les érudits allemands qui avaient tracé la voie) de trouver des faits dans ce qui nous reste de réalité certaine,

les langues, les textes soigneusement analysés et confrontés. *Il applique à l'histoire religieuse la méthode critique des sciences philologiques.*

L'imagination et la sensibilité de Renan. — Mais, dans l'histoire des religions, si les faits sont nécessaires pour tracer la limite de la vérité, ils n'expliquent rien ; aucune religion ne se serait fondée si les faits n'avaient pas d'abord touché la sensibilité, l'imagination qui les transfigurent, qui leur donnent un sens nouveau. Une religion, c'est l'âme d'un groupe humain, s'élevant justement au-dessus des faits pour atteindre l'invisible et le surhumain. Renan avait justement en lui cette âme-là. *Incapable d'accepter une religion, il avait un cœur religieux. Il a donc voulu faire l'histoire vivante des religions, retrouver, à travers la sécheresse des faits, les forces cachées qui les ont animées*, toutes ces raisons subtiles qui naissent du climat, des mœurs, de la tradition et des conflits de tradition, et qu'on discerne par l'imagination et la sensibilité autant que par la raison pure. Il est probable, il est certain dans bien des cas, que la science actuelle n'accepte pas toutes ces résurrections d'âmes de Renan. Mais elles sont justes souvent ; et elles donnent toujours à ses livres la vie et la poésie.

L'art de Renan. — Cette vie et cette poésie naissent d'ailleurs de son art, de son style ; art qui est fait de contrastes. Il peint ces grands troubles de l'âme, ces drames puissants que sont les religions, dans une lumière sereine. Il les ordonne comme une tragédie sacrée ou même comme une théorie des Panathénées. Il évoque des âmes orientales, confuses et ardentes ou des âmes primitives et instinctives ; mais, pour les exprimer, c'est vers l'Acropole qu'il se tourne, vers la déesse qui signifie clarté et mesure. *Ainsi tout le mystère, tout le frémissement des cœurs humains s'enferme dans un ordre harmonieux et des rythmes cadencés.* L'art de Renan, c'est le bruit des vents, les rumeurs des nuits, les voix de l'Océan transposés dans une symphonie classique (B. II, p. 165).

TAINE

La méthode de Taine. — Comme le disait un de ses maîtres, Taine a voulu « vivre pour penser ». Si, pour Renan, penser c'est surtout connaître et sympathiser ; pour Taine, c'est surtout expliquer. *Aucune idée ne le satisfait si elle ne lui semble*

pas aussi rigoureusement nécessaire que les lois d'une science. La littérature, l'art devront donc être expliqués comme l'est par les sciences naturelles la vie animale. La critique doit devenir une science positive comme la science de Darwin ou de Claude Bernard. C'est Taine qui essaie de fonder, pour l'histoire et pour la critique, cette méthode rigoureuse qui avait été ébauchée au XVIIIe siècle et dont Sainte-Beuve avait donné une formule, sans se soucier d'ailleurs de l'appliquer à la rigueur.

Les lois de Taine. — Tout s'explique donc dans l'œuvre d'un grand écrivain comme dans la force du lion ou l'agilité du cerf. *On peut rendre raison* de Tite-Live, La Fontaine, Racine et de tous les autres *par la race* à laquelle ils appartiennent, *par le milieu* dans lequel ils sont nés ou dans lequel ils vivent : suggestions du pays, suggestions de famille, suggestions de la mode (B. II, p. 169). *Tout cela crée en chacun d'eux une faculté maîtresse* d'où les autres découlent comme les torrents d'une même montagne. Ainsi chez un écrivain tout se rattache à des causes précises. La pensée humaine obéit aux nécessités rigoureuses qui règlent les phénomènes physiques : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre. » (Préface de l'*Histoire de la littérature anglaise.*)

Ce déterminisme n'était pas nouveau ; la race, le milieu (ce qu'on appelait les climats), le moment même avaient été allégués avant Taine, par Montesquieu et d'autres, dès le XVIIIe siècle. L'originalité de Taine est de les avoir ordonnés dans un système rigoureux et puissamment illustré d'exemples. Elle est surtout d'y avoir ajouté autre chose qui les anime et qui les transpose.

L'imagination de Taine. — Après avoir quitté l'Université, Taine se mêle à la vie des écrivains, des artistes. Il s'aperçoit qu'il n'est pas seulement un passionné d'idées pures, mais un passionné de sensations d'art. « J'ai, écrit-il, des éclairs, des sensations véhémentes, des élans, des mots, des images ; bref, mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que celui d'un écrivain. » Son *La Fontaine*, son *Racine*, comme plus tard les écrivains de son *Histoire de la littérature anglaise* ne sont ni le vrai La Fontaine, ni le vrai Racine, ni souvent les vrais écrivains anglais ; mais, s'ils ne sont pas exactement ressemblants, *ils vivent d'une vie intense que leur prêtent l'imagination et la passion de Taine.*

C'est cette puissance de vie et de passion qui fait l'intérêt

de sa *Philosophie de l'art* et de ses *Origines de la France contemporaine*. Ce *sont bien* (surtout dans les *Origines*) *de la critique et de l'histoire positives*. Taine cherche des documents nombreux et précis ; il a la conscience de l'historien. Mais les enquêtes sont si vastes que plusieurs vies d'homme n'y suffiraient pas. Taine tient les siennes pour terminées alors qu'elles ne sont en réalité qu'ébauchées ; *il interprète des documents incomplets ou obscurs avec une hâte dangereuse* et qui sera, par la suite, contredite. Il a lu assez de textes pourtant et dépouillé assez d'archives pour que sa reconstruction ait une base. Et si sa passion l'égare dans des systèmes discutables et des affirmations erronées, c'est elle qui fait vivre son œuvre. Son histoire de la littérature ou de la vie sociale est entraînée dans un puissant mouvement. *L'art de Taine pourrait se définir : positivisme et passion.*

Son influence. — Elle a été considérable. Elle a donné à ses disciples l'illusion que la critique et l'histoire pouvaient confondre leurs méthodes avec celles des sciences de la nature, qu'on pouvait reconstruire la pensée et la vie sociale comme la chimie reconstruit les corps. *Elle a assuré le succès momentané, et partiel, du positivisme.*

Ce succès a été aidé par l'influence de penseurs qui ne sont pas des disciples de Taine, mais qui ont partagé ses convictions. Il faut citer surtout le grand chimiste BERTHELOT (1827-1907), qui a opéré le premier la synthèse de corps qui entrent dans la composition des êtres vivants ; il a enseigné que la science positive trouverait ainsi le secret de la vie et celui de la pensée ; et le philosophe TH. RIBOT (1839-1914), qui a essayé de ramener tous les phénomènes de la pensée à des modifications du cerveau susceptibles d'étude scientifique.

FUSTEL DE COULANGES (1830-1889)

Il n'est pas non plus disciple de Taine. Et il n'est pas philosophe. L'histoire ne s'appuie pas chez lui sur une conception de la vie et de la pensée. Elle n'est que la science des faits du passé ; il importe avant tout de les connaître exactement, « en savant ». Ce qui suppose d'ailleurs qu'on verra comment ils s'enchaînent. Cet enchaînement, en nous montrant le mouvement naturel de la vie d'une société, nous en fera connaître la vraie philosophie. C'est selon cette méthode que Fustel de Coulanges a étudié *la Cité antique* (1864).

VI. — LA DOCTRINE DE L'ART POUR L'ART
TH. GAUTIER. — BAUDELAIRE. — LE PARNASSE

Théophile Gautier est né à Tarbes en 1811. Il fit d'abord à Paris des études de peinture, puis se lia avec les écrivains romantiques. Avec quelques amis (le graveur Célestin Nanteuil, les poètes Petrus Borel et Aloysius Bertrand, etc...), il fonda, vers 1835, une sorte de troisième Cénacle. Il écrivit, pour vivre, d'innombrables articles de journaux. Il a publié, de 1830 à sa mort, des pièces et poèmes réunis en deux volumes ; le recueil des *Émaux et Camées* (1852) ; de nombreux romans, dont *le Capitaine Fracasse* (1863) ; des récits de voyage, etc... Il mourut en 1872.

Lire : H. Potez, *Théophile Gautier* (1895).

Leconte de Lisle est né à l'île Bourbon en 1818 ; il y passa sa jeunesse, vint en France pour faire son droit, à Rennes, revint à Bourbon, puis regagna la France où il fut l'un des plus fervents adeptes du fouriérisme. Après la Révolution de 1848, il se détache du fouriérisme et renonce à toute activité sociale. Il vécut uniquement pour son art et devint le chef d'une école de poètes, les Parnassiens, dont les principaux furent Léon Dierx, José-Maria de Heredia, François Coppée, Sully Prudhomme, etc... Il a publié les *Poèmes antiques*, 1852 ; les *Poèmes barbares*, 1862 ; les *Poèmes tragiques*, 1884. Il mourut en 1894.

Lire : Éd. Estève, *Leconte de Lisle* (1922).

Théodore de Banville (1823-1891) n'a vécu, lui aussi, que pour écrire. Il a publié *les Cariatides* (1842) ; *le Sang de la coupe* (1857) ; les *Odes funambulesques* (1857), etc..., et des œuvres dramatiques en vers telles que *Gringoire*.

Baudelaire (1821-1867) a publié, outre des traductions d'Edgar Poe et des petits poèmes en prose, les *Fleurs du mal* (1857).

Théophile Gautier a d'abord été un romantique fougueux, avide d'étonner le « bourgeois » par ses gilets, ses cravates et son mépris des idées reçues. *Il est d'ailleurs resté jusqu'à la fin de sa vie un romantique*, dédaigneux de la vie pratique, des idées sages, avide de chimères et poursuivi par le goût ou même la hantise de mystères spirites et des évocations macabres de la mort.

Mais son originalité est ailleurs. Il a été peintre, il a vécu, avec des peintres. Il s'est très vite et très vivement intéressé à tout ce qui fait le pittoresque de la vie. Dès ses premiers vers, il était, en même temps qu'un romantique, un réaliste capable de goûter le pittoresque d'une masure de faubourg, d'un paysage flamand. A travers ses voyages, en Espagne, en Orient, en Russie, il a développé ce goût des couleurs et des formes. Et *il a*

constitué peu à peu une sorte de doctrine poétique : l'Art pour l'art. Chez lui (comme chez Leconte de Lisle) cette doctrine est moins un système préconçu qu'une résignation. La vie est dure ou misérable, nos destins obscurs ; il n'y a qu'une chose qui console : la beauté. Et l'art ne peut atteindre le beau que s'il renonce à exprimer des philosophies et des morales qui changent ou des passions qui troublent. Sa seule fin est de traduire l'harmonie des apparences ; *il ne peut être que plastique et pittoresque.* Toute la poésie se ramène à une description, mais une description qui saisit dans les formes de la vie le rythme caché qui en fait l'harmonie. L'œuvre du poète peut se confondre ainsi avec celle du peintre ou du sculpteur, avec des « émaux » et « camées » (B. I, pp. 154, 155, 156).

Théodore de Banville a eu, lui aussi, surtout à ses débuts, des goûts romantiques. Mais son romantisme est banal et les émotions qu'il a voulu traduire ne sont ni profondes ni originales. Il a vu le monde comme le décor d'un spectacle et les hommes comme des acteurs dont le jeu et le costume importent plus que le texte qu'ils débitent. *Il a été surtout un créateur ou un rénovateur de rythmes.* Non pas que, le plus souvent, la musique de son vers soit profonde ni suggestive ; mais elle est alerte, spirituelle, élégante. Il a « disloqué » la rythmique classique plus ingénieusement que V. Hugo lui-même qui a surtout assoupli l'alexandrin. Il a, à ce point de vue, agi sur Verlaine et préparé la poésie symbolique.

Leconte de Lisle *fut également, dans sa jeunesse, ardemment romantique.* Il l'a été par l'inquiétude de son âme, par les rêves qu'il a poursuivis, par ses doctrines poétiques. Il a souffert, à Bourbon et en France, du mal du siècle ; il a rêvé de passions brûlantes ; il s'est grisé mieux que les romantiques, et parce qu'il les avait sous les yeux, des décors somptueux d'une nature véhémente et colorée. Quand il eut cessé d'être chrétien ou même de croire aux religions, *il s'est tourné, comme tant de romantiques, vers une religion sociale,* et il a été fouriériste avec une sorte d'exaltation mystique. Seulement, le fouriérisme l'a déçu, comme l'amour et la religion ; et *il s'est réfugié dans une doctrine d'art qu'il a voulu impassible, indifférente à toutes les émotions humaines.*

Impassibilité d'ailleurs plus apparente que profonde. Sans cesse, les souvenirs, les émotions de Leconte de Lisle transparaissent à travers son œuvre (B. II, p. 162). Même ses haines

sociales et religieuses s'étalent : son mépris du vulgaire, de la foule imbécile, du christianisme, qu'il juge aveugle et cruel. L'*œuvre tout entière*, au lieu de n'être que l'évocation plastique et pittoresque de la beauté, s'*imprègne de philosophie*. Leconte de Lisle hait la création et le Créateur qui a voulu le mal physique et moral, qui a voulu Caïn meurtrier d'Abel et qui entraîne le tourbillon de nos illusions vers l'implacable néant (B. I, p. 161, 162). En même temps, il ne peut pas s'empêcher d'aimer cette vie, ces forces qui agitent le monde, qui soulèvent les forêts vierges, le rythme des Océans et la volonté des races. Il évoque tous ces élans des hommes que symbolisent les religions ; il aime toutes les formes de l'histoire humaine, depuis la Grèce antique jusqu'aux jungles de l'Inde et aux neiges scandinaves. *Son art impassible frémit sans cesse d'une sympathie passionnée.*

L'art de Leconte de Lisle. — Mais il a tout de même exprimé pour ses disciples la sérénité de l'art, parce qu'*il a mis l'amour de l'art au-dessus de toutes les adresses du succès*. Et il en a poursuivi l'expression avec un génie sévère et puissant. Presque toujours l'émotion ou l'idée se traduisent pour lui en symboles pittoresques ou plastiques. Le sens spirituel et profond reste caché comme il est caché dans la vie ; le poète n'évoque en apparence, dans ses vers, que des paysages, des tableaux, des attitudes, des gestes. Pour les traduire, il a retrouvé, avec moins de grâce fluide et un rythme moins ailé, l'art précis et sûr d'un Chénier. Il a dressé des statues antiques, ciselé des bas-reliefs. Et il a dépassé ou complété cette antiquité en allant chercher dans les âges barbares et les décors vertigineux des Océans et des forêts vierges tout ce qui peut exprimer les rythmes grandioses de la vie. *Plus que tout autre il est le poète qui a saisi dans les forces universelles toutes les formes de la beauté* (B. I, pp. 160, 161).

LES PARNASSIENS

Autour de Leconte de Lisle s'étaient groupés de jeunes poètes, unis par un même amour du beau, mais qui ne tardèrent pas à se créer chacun leur destinée. Ils commencèrent, dans les recueils du *Parnasse contemporain*, à « ciseler les mots comme des coupes », et puis suivirent, par des routes différentes, leur tempérament. Seul José-Maria de Heredia garda jusqu'au bout les doctrines d'art de son maître. Il n'a publié, à peu près, qu'un seul volume de sonnets, les *Trophées* (1893) ;

on n'y trouve guère que l'évocation d'images plastiques où l'émotion ne s'indique que comme un frémissement contenu de vie physique. L'image est sûre d'ailleurs et puissante ; le style semble n'être plus qu'une toile, une argile, un marbre, un métal sonore où la couleur se fixe, où la forme se sculpte et se coule.

BAUDELAIRE

La poésie de Baudelaire a d'abord été une poésie scandaleuse. On l'a tenue pour un défi à la morale et à la raison ; des juges l'ont condamnée. Il est certain que Baudelaire a chanté avec une préférence maladive des plaisirs morbides et des grouillements obscurs de vices. Il y a pourtant dans toute cette névrose de Baudelaire comme une morale latente et un idéal caché. *De ses vices, il chante l'angoisse et non la volupté satisfaite.* Ce qu'il fuit, c'est tout ce qui est plat, médiocre et hypocrite, tous les masques de la morale vulgaire. Sa hantise du vice n'est que l'impuissance et le découragement d'une âme qui n'est pas vile (B. I, p. 158).

L'art de Baudelaire est admirable. *C'est lui qui a ouvert la voie à toute une partie de la poésie qui l'a suivi.* Il a réussi à écrire des poèmes qui s'étendent en suggestions infinies. Une brume de mystère et un frémissement sonore semblent sans cesse agrandir la strophe ou le poème. Et tout ce mystère et cette harmonie enveloppent des vers qui ont la sûreté, la vigueur plastique et rythmique d'un vers classique (B. I, p. 159).

VII. — LE THÉATRE SOCIAL

Émile Augier (1820-1889) appartenait à une famille bourgeoise et riche. Il a fait jouer : *l'Aventurière* (1848) ; *Gabrielle* (1849) ; *le Gendre de M. Poirier* (1854) ; *le Mariage d'Olympe* (1855) ; *les Effrontés* (1861) ; *le Fils de Giboyer* (1863) ; *Maître Guérin* (1864) ; *les Fourchambault* (1878), etc...

Alexandre Dumas fils (1824-1895), fils du romancier populaire, après avoir écrit quelques romans, se consacra au théâtre. Il a fait jouer : *la Dame aux camélias* (1852) ; *le Demi-Monde* (1855) ; *la Question d'argent* (1857) ; *le Fils naturel* (1858) ; *l'Ami des femmes* (1864) ; *les Idées de M^me^ Aubray* (1867) ; *Monsieur Alphonse* (1874) ; *l'Étrangère* (1876) ; *Denise* (1885) ; *Francillon* (1887), etc...

Le théâtre, à partir de 1850, et surtout le théâtre d'É. Augier et de Dumas fils, *réagit violemment contre le théâtre romantique*,

contre sa morale qui fait du héros tragique un être d'exception dominé par ses passions, contre ses sujets qui sont à l'ordinaire des aventures surprenantes reculées dans un passé d'histoire à demi légendaire, contre son style qui est le vers lyrique ou une prose lyrique. Le *théâtre devient la peinture des mœurs contemporaines*, non pas celles d'une élite, mais celles de la bourgeoisie ; *il prétend régler les mœurs selon la morale traditionnelle* et non selon une morale de révolte et d'indépendance ; il loue la famille, la fidélité conjugale ; il s'élève contre le pouvoir corrupteur de l'argent, contre la débauche luxueuse, contre les moyens de parvenir sournois et cruels ; *il distingue d'ailleurs cette morale de certaines hypocrisies ou de certains préjugés* qui n'en sont que la parodie ; il défend la fille-mère victime d'un séducteur hypocrite, et l'enfant naturel contre le rigorisme bourgeois ; il justifie généralement le divorce.

On voit quelles sont les origines de ce théâtre. Il se rattache au drame du XVIII^e^ siècle, qui, lui aussi, peignait des mœurs bourgeoises ou populaires et défendait la morale du sentiment contre le vice élégant et le scepticisme philosophique. *Il suit enfin la direction que prend, vers* 1845, *toute la littérature. Le roman devient un roman social* (G. Sand, V. Hugo, etc...) ; la poésie même, chez V. Hugo et quelques autres, agite des problèmes sociaux. Enfin, autour d'É. Augier et Dumas fils, d'autres écrivains dramatiques traitent au théâtre des sujets sociaux (l'argent, les courtisanes, etc...). Mais seules les œuvres d'Augier et de Dumas ont une valeur littéraire.

ÉMILE AUGIER

É. Augier a été surtout le défenseur de la morale bourgeoise et de la société bourgeoise. Non pas qu'il ait ignoré systématiquement ses ridicules et ses préjugés. Dans *le Gendre de M. Poirier*, il a raillé le désir ridicule de jouer au bourgeois gentilhomme ; il a plaidé pour le divorce dans *Madame Caverlet ;* dans *les Fourchambault*, il a donné le beau rôle à une fille-mère et à son fils. Mais il a défendu une morale fondée tout entière sur le respect de la famille, sur l'amour conjugal, sur l'honnêteté dans les questions d'argent. *Les Effrontés* et *le Fils de Giboyer* dénoncent la confusion et l'ébranlement social qui naissent de la corruption grandissante et de l'audace des aventuriers.

Il a soutenu ces thèses avec bon sens et générosité. Mais ni

ce bon sens ni cette générosité ne suffisent à faire de bonnes pièces ; ils sont même souvent fort ennuyeux. La pièce devient un sermon fastidieux ; par crainte du romantisme, elle se condamne à la platitude. *Heureusement Augier avait le sens dramatique.* Il savait construire une intrigue et la conduire adroitement vers le dénouement ; il avait de la verve, une verve un peu grosse, mais pittoresque. Puis s'il ne savait pas faire vivre vraiment des caractères, il avait quelque chose du talent de La Bruyère ; il *savait dessiner des silhouettes caractéristiques et qui donnent l'illusion de la vie ;* son bourgeois Poirier, son journaliste véreux Giboyer sont restés sinon des types, du moins des noms littéraires (B. II, p. 160).

A. DUMAS FILS

Dumas fils, lui, n'était pas bourgeois. Fils naturel, il était né en dehors de la morale bourgeoise. Il a mené, au moins au début, une vie fougueuse. Il a débuté par des romans lyriques et passionnés. *La Dame aux Camélias* est, plus ou moins, la légende attendrissante d'une courtisane. *Et il a,* par surcroît, *gardé jusqu'au bout le goût d'une dialectique oratoire qui rappelle la rhétorique des romantiques.* Enfin, il ne lui déplaît pas de choisir ces sujets romanesques qui jettent le spectateur hors de la réalité commune, dans les aventures surprenantes et les beaux crimes (*la Femme de Claude ; l'Étrangère*).

Mais romantique dans son tempérament, dans son goût du développement oratoire, dans certaines de ses intrigues, *il a déclaré la guerre à la morale romantique.* Il s'est fait une morale non pas bourgeoise, mais scientifique et positive. Il a raisonné sur les conditions qui assurent la santé de l'organisme social, sur les « vibrions » qui peuvent l'infecter et sur la mauvaise hygiène ou les préjugés qui risquent de le conduire à la décrépitude, sur les femmes fatales, les courtisanes, les ruffians, la question d'argent, l'injustice bourgeoise pour la fille-mère, l'indulgence coupable pour les séducteurs, etc...

Il a défendu ces raisonnements avec une verve étincelante, dans des intrigues qui ont souvent une réelle puissance dramatique. *Malheureusement,* surtout dans ses dernières pièces, *aucun de ses personnages, ou à peu près, n'est vivant.* Souvent même l'argument se dissimule à peine derrière un fantôme de personnage ; c'est Dumas qui prêche par la bouche d'un raisonneur installé tout exprès dans la pièce. Son théâtre y a perdu trop souvent toute valeur dramatique.

VIII. — LE NATURALISME

ÉMILE ZOLA (1840-1902) fut d'abord un employé pauvre et un obscur écrivain. Il finit par connaître, avec le roman de *l'Assommoir* (1877), un succès retentissant et devint un chef d'école. Il a publié une série de romans qu'il a groupés sous le titre d'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Les meilleurs de ces nombreux romans sont *l'Assommoir* (histoire d'un ménage d'ouvriers ruinés par l'alcoolisme) et *Germinal* (1885, histoire de la vie des mineurs).

GUY DE MAUPASSANT (1850-1893), neveu de Flaubert, a publié des romans : *Une vie* (1883) ; *Bel-Ami* (1885) ; *Pierre et Jean* (1888) ; *Fort comme la mort* (1889) ; *Notre Cœur* (1890) ; et surtout de nombreux recueils de *Contes*.

HUYSMANS (1848-1907), après avoir publié des romans naturalistes (*les Sœurs Vatard*, 1879), est revenu à des croyances catholiques et a publié des romans d'inspiration à la fois réaliste et mystique (*la Cathédrale*, 1898).

Lire : P. MARTINO, *le Naturalisme français* (1923).

Le naturalisme n'est que la transposition sous une forme impérative et naïve de la doctrine réaliste. Flaubert voulait écrire un roman scientifique. Il entendait par là qu'il fallait observer la réalité avec le scrupule d'un savant. ZOLA prétend, comme il le dit, créer un roman « expérimental » où se poursuivra, dans l'existence des personnages, la démonstration des systèmes biologiques et philosophiques d'un Claude Bernard et d'un Taine. Plus exactement, il s'en réfère à des biologistes et à des philosophes de second ou de dixième ordre. *Tout, dans la vie d'un homme, est rigoureusement déterminé par sa constitution physique*, et cette constitution, il la reçoit de ses parents, selon les lois de l'hérédité. Qu'un ancêtre ait souffert d'une première tare physique, cette tare, passant en s'aggravant de génération en génération, engendrera des alcooliques, des hystériques, des prostituées.

Cette doctrine littéraire appuyée sur des systèmes scientifiques incertains ou puérils ne pouvait produire que des romans dérisoires. Mais Zola avait en lui une sorte de génie poétique et une imagination puissante qui l'ont sans cesse élevé au-dessus des sottises de sa doctrine. Persuadé que tout, dans l'homme, est déterminé par d'obscurs instincts, par des forces profondes analogues à celles de la nature, il a réussi à exprimer avec une véritable puissance tout ce qui est, en effet, dominé par ces forces et conduit par ces instincts. *Bon observateur d'ailleurs, non pas des caractères et des âmes, mais de la vie extérieure*, il a

su peindre des ruées de la sève dans la nature (le jardin du Paradou dans *la Faute de l'abbé Mouret*), des ruées de foules (la grève de *Germinal*), de vastes grouillements de mineurs et d'ouvriers avec un relief et un mouvement vigoureux. La réalité même, dans son imagination, a pris une sorte de poésie brutale et de grandeur symbolique (B. II, p. 187). *Il a ébauché une sorte d'épopée grossière et triste des foules et de la misère.*

Il n'est pas resté grand'chose de son système chez les autres romanciers naturalistes. Ils en sont revenus tout bonnement, pour la plupart, au réalisme. Ils n'ont gardé que le goût de peindre, dans les mœurs humaines, ce qui est le plus proche des instincts, c'est-à-dire des milieux populaires et des vices. Presque tous ceux dont les romans sont lus encore aujourd'hui n'ont même emprunté au naturalisme ou au réalisme que le souci de n'être pas romantiques.

Guy de Maupassant a écrit des romans de mœurs qui se rattachent à l'école réaliste. Mais il a écrit aussi des romans d'analyse de conception presque classique : une action simple, un drame moral silencieux et profond où luttent la volonté intelligente et les forces obscures du sentiment. *Il a publié surtout des contes qui ne gardent du réalisme que ses qualités :* un goût d'observer toute la vie, celle des rustres, des humbles, des bourgeois ou des grandes dames, des sots et des gens cultivés et où le récit sobre, net, vigoureux, dessine des silhouettes pittoresques, esquisse un caractère en quelques traits, évoque les mœurs à travers l'anecdote ironique et vivante (B. II, p. 179).

Alphonse Daudet (1840-1897) échappe presque entièrement au naturalisme et même au réalisme. Comme Flaubert ou Zola, il se documente ; tout ce qu'il conte transpose ou souvent copie des aventures vécues, des drames ou comédies contemporains. Mais il les conte avec une âme de poète, la fantaisie allègre d'un Méridional, l'émotion d'un cœur tendre qui aime ou hait les choses et les hommes en même temps qu'il les observe. Il y a dans les procédés, le pathétique et le style un peu de convention parfois et de banalité. Mais la grâce, l'esprit, l'émotion l'emportent dans ses contes et ses meilleurs romans (*le Petit Chose, Jack, l'Évangéliste, Fromont jeune et Risler aîné*, etc.). *Le roman tend à redevenir une fiction romanesque et charmante* (B. II, pp. 190, 192, 193).

QUATRIÈME PARTIE

L'OPPOSITION AU POSITIVISME ET AU NATURALISME

I. — SULLY PRUDHOMME

Sully Prudhomme (1839-1907), avant de se consacrer à la poésie, se destina à une carrière d'ingénieur. Il a publié : *Stances et poèmes* (1865) ; *les Épreuves* (1866) ; *les Solitudes* (1869) ; *les Vaines Tendresses* (1875), etc...

Bien qu'il ait fait partie du groupe des Parnassiens, Sully Prudhomme a écrit des œuvres très différentes des leurs. Il a souffert toute sa vie d'une sensibilité tourmentée ; elle l'a mis en conflit avec une intelligence méthodique, éprise de philosophie précise et d'analyse (B. I, pp. 166, 167), avec les réalités d'une existence où il s'est plaint d'être mal compris et mal aimé. Mais il n'a jamais, comme Leconte de Lisle, renié cette sensibilité ou, comme les positivistes, ramené toute la philosophie et toute la littérature à une description et à une explication scientifiques. *C'est au contraire de son cœur qu'il a tiré presque toute sa poésie*, de ses repliements et de ses élans. *Ce sont des confessions* discrètes et pathétiques et qui ne sont presque plus des confessions, mais le poème de toutes les sensibilités inquiètes que blessent les heurts de la vie (B. I, pp. 165, 168). Il n'a peut-être manqué à cette poésie que d'être traduite dans une langue plus poétique, où l'on sente moins la raison et l'ordonnance littéraire. Cette langue de la poésie, c'est en partie Verlaine qui l'a découverte.

II. — VERLAINE. — LE SYMBOLISME

Paul Verlaine est né à Metz en 1844. Son père était officier. Il fit des études régulières, fut fonctionnaire, se maria, puis, séparé de sa femme, vécut en Angleterre, en Belgique, en France, une vie aven-

tureuse et malsaine. Alcoolique, ruiné, il mourut à l'hôpital. Il a publié : *Poèmes saturniens* (1866) ; *les Fêtes galantes* (1869) ; *la Bonne Chanson* (1870) ; *Romances sans paroles* (1874) ; *Sagesse* (1881), etc... Il mourut en 1896.

P. VERLAINE a d'abord été un romantique et un disciple de Leconte de Lisle. Il a publié dans les *Poèmes saturniens* des vers oratoires et des vers impassibles. Il y a également repris des thèmes inspirés de Baudelaire. Mais il y révélait déjà une poésie originale qui devait exercer pendant vingt ans une influence considérable sur la poésie française.

Verlaine était un faible et un sensuel ; il laissa sa vie s'égarer ; d'abord fonctionnaire obscur et résigné, il glissa bientôt à l'alcoolisme. Le mariage ne le guérit pas. Mais il avait une sensibilité vive et subtile, le goût du rêve et de la chimère, non pas des chimères exaltées et trop littéraires des romantiques, mais de ces tournoiements confus de l'imagination où l'on glisse comme dans une brume. Il était sensible à des émotions à la fois poignantes et imprécises, tenaces et insaisissables (B. I, pp. 177, 178). Entre la réalité d'une vie médiocre ou haïssable et les consolations de ses rêves, il en arrivait à ne plus distinguer le réel de la chimère. De tout cela il a fait la poésie que ses disciples ont appelée symbolique et qui est bien un accent ou un frisson nouveau dans la poésie française.

Pour les poètes médiocres du classicisme, la poésie est l'expression, ornée d'images, de sujets raisonnables ; pour les romantiques, c'est la traduction de nos émotions et des rêves de notre imagination ; pour les Parnassiens, c'est l'expression harmonieuse et impersonnelle de la beauté. LES SYMBOLISTES estiment que tout cela n'est pas exactement poétique et peut aussi bien se traduire en prose : romantiques et Parnassiens font en réalité de la poésie quelque chose de raisonnable, de logique, de clair, comme les classiques. Mais il y a en nous tout un monde d'émotions vagues, d'instincts obscurs, d'élans mystérieux auxquels on ne peut réfléchir sans les faire évanouir, qu'on ne peut traduire en images claires, en développements ordonnés sans les trahir. *La sensibilité vraie est celle qui se sent sans pouvoir s'exprimer*, pas plus qu'on ne définit un parfum ou une harmonie. Par surcroît, il y a entre ces impressions, comme entre les images de nos rêves, *des correspondances* qui n'ont rien à voir avec les enchaînements logiques de l'intelligence et de la poésie traditionnelle. *La poésie vraie* sera l'expression de cette sensibilité et de ces correspondances ; elle *sera la traduction directe*

de la vie sensible sans passer par la vie de l'intelligence qui la déforme.

Ces moyens d'expression ne seront pas bien entendu réductibles à une poétique méthodique. C'est le génie du poète qui les lui suggère. Et le charme des poèmes de Verlaine est de ceux qu'il est plus aisé d'éprouver que de définir. Pourtant on peut dire que *la poésie, au lieu d'être surtout une « peinture », comme chez les classiques et les romantiques, devient essentiellement une musique.* Le sens des mots, les images qu'ils évoquent importent moins que leur valeur sonore ; la poésie devient une mélopée fluide, un bercement ; il ne s'agit plus d'une harmonie calculée pour correspondre à l'idée et au sentiment, d'une « harmonie imitative » ; c'est le sentiment qui trouve d'abord sa musique et c'est le sens des mots qui doit s'adapter à cette musique (B. I, pp. 178, 179). *Enfin toute la « composition » traditionnelle disparaît.* Pour la sensibilité, il n'y a pas plus de logique que pour une harmonie de couleurs ou une mélodie ; *il y a seulement des associations.* Le poète ne peut pas rendre compte et n'a pas à rendre compte de ces associations ; il les subit et les suit. Ainsi toute l'armature logique du poème disparaît ; il n'y a plus qu'un « état d'âme » ; l'unité n'est plus que l'unité d'une émotion centrale ; plus d'autre lien entre les strophes, les vers, les mots même que les mille frémissements de cette émotion (B. I, Maeterlinck, p. 184). *Poussée à son terme extrême, la poésie devient à la fois une incantation et une hallucination.* Le mot peut perdre tout son sens intelligible ou presque ; il n'est plus qu'une note ou un ensemble de notes musicales ; le poème peut se dérouler dans une sorte de chaos apparent. Pour le comprendre, il suffit de se placer, de se laisser placer dans l'état hallucinatoire où le poète l'a écrit. *Cette poésie-hallucination a été surtout créée par* ARTHUR RIMBAUD (1854-1891), qui a certainement exercé sur Verlaine, dont il fut l'ami intime, une influence profonde, et qui en a laissé quelques modèles étranges et vigoureux (B. I, p. 180). La poésie musicale où le poète crée avec des mots sa langue harmonique, sans se soucier du sens vulgaire de ces mots, a été surtout représentée par STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898), âme vraie et profonde de poète dont les premiers vers (qu'il a dédaignés plus tard) ont une grâce subtile (B. I, p. 176), mais dont un grand nombre de poèmes ne sont plus qu'un rébus harmonieux.

L'influence de cette poésie symbolique a été puissante. *Elle*

a définitivement dégagé la poésie de l'erreur où le classicisme l'avait enfermée. Elle a montré que sa raison profonde était d'exprimer la sensibilité et que les lois et les expressions de la sensibilité n'étaient pas nécessairement les mêmes que celles de la raison.

III. — LE ROMAN. — LE THÉATRE. — LA CRITIQUE

Il ne faut pas oublier que ni la philosophie positiviste d'un Comte ou d'un Taine, ni la critique historique d'un Renan, ni les doctrines littéraires des « naturalistes » n'ont été acceptées sans discussion. Leur retentissement vient même, en partie, de ce qu'elles ont heurté violemment l'opinion et qu'elles ont été vivement combattues. Flaubert ou Taine ou Renan ou même Zola avaient pour eux d'avoir plus de génie ou de talent que les autres ; ils ont été par là vraiment des maîtres pour une grande partie de la jeunesse intelligente ; mais ils n'ont eu qu'une assez faible prise (Zola excepté) sur l'opinion moyenne. De 1855 à 1880, les grands succès littéraires ou dramatiques vont aussi bien aux romans d'analyse et de mœurs mondaines d'Octave FEUILLET (1821-1890) qu'aux romans romanesques et moralisants de VICTOR CHERBULIEZ (1829-1899), aux romans romanesques et spirituels d'EDMOND ABOUT (1828-1885), à un roman d'analyse douloureuse et profonde, qui est plus romantique ou classique que réaliste, le *Dominique* (1863) de FROMENTIN. Au théâtre, ce sont les comédies aimables d'ÉDOUARD PAILLERON (1834-1899), les calembredaines élégantes ou les fantaisies spirituelles de MEILHAC (1831-1897) et HALÉVY (1834-1908), voire les tragédies de HENRI DE BORNIER (1825-1901), ou les pièces romantiques en vers de FRANÇOIS COPPÉE (1842-1908) qui triomphent. A côté de la philosophie de Taine, s'affirme la philosophie spiritualiste de Ch. RENOUVIER (qui n'influe d'ailleurs que sur des pensées de philosophes). C'est de 1871 que date l'étude de Lachelier sur *le Fondement de l'induction*, de 1874 l'ouvrage d'E. BOUTROUX sur la *Contingence des lois de la nature*. Tous les deux ruinent les prétentions de la science à atteindre une vérité absolue, à se substituer à la métaphysique. Positivisme et naturalisme n'ont été qu'une poussée ardente, une espérance ou une expérience qui n'a entraîné que des groupes de disciples : écoles de philosophie et de littérature, mais non le miroir d'une génération.

CINQUIÈME PARTIE

TENDANCES GÉNÉRALES DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PENSÉE CONTEMPORAINES

(1880 environ à 1920 environ)

DISPARITION DES ÉCOLES LITTÉRAIRES OU PHILOSOPHIQUES

Le premier caractère de la littérature et de la pensée contemporaines est justement la disparition de ces doctrines systématiques. Il n'y a plus, comme au XVIII^e^ siècle, des « philosophes » ou des « âmes sensibles » ; comme au XIX^e^, des classiques ou des romantiques, ou des positivistes, ou des réalistes, ou des naturalistes. Vers 1890, chaque écrivain commence à se façonner à son gré une doctrine, un genre où se mêlent les doctrines et les genres. Il y a bien des groupements, notamment parmi les poètes ; ils sont même, pendant une dizaine d'années, innombrables : *naturisme*, *vérisme*, *intenséisme*, *simultanéisme*, *unanimisme*, etc..., etc.... Mais ils sont éphémères ; les « cénacles » ne sont plus que des conciliabules de jeunes gens qui se séparent quand ils ont pris conscience de leur talent, ou qui disparaissent. D'autres groupements, comme le *Théâtre libre*, *l'Œuvre*, sont moins des écoles à doctrines définies que des associations organisées pour faire connaître des œuvres d'inspiration fort diverse, mais dédaignées par la prudence commerciale des directeurs de théâtre.

Non seulement les écoles et doctrines disparaissent, mais les écrivains se désintéressent de plus en plus du souci de choisir un genre ou même de rester d'accord avec eux-mêmes. S'ils gardent généralement, dès qu'ils ont du talent, une « manière »,

elle n'est plus guère, très souvent, qu'un style, un tour d'imagination et de pensée. Un poète comme Henri de Régnier commencera par le vers libre et écrira, vingt ans plus tard, des sonnets parnassiens. Anatole France publiera des légendes de saints, des romans du temps passé, des romans d'analyse sentimentale, des romans de mœurs contemporaines, des romans symboles. Les frères Rosny publieront des romans romanesques, des romans réalistes, des romans « préhistoriques », des romans d'analyse morale. La distinction même des genres fondée sur la nature des sujets tend à disparaître. On peut toujours, en gros, distinguer le théâtre psychologique, le théâtre romanesque, le théâtre social ou à thèse ; le roman romanesque, le roman d'analyse, le roman de mœurs, le roman philosophique ; la poésie pittoresque, la poésie confidence, etc. Mais tous ces genres constamment empiètent les uns sur les autres, se confondent. Au théâtre on joue surtout des « pièces » qui sont comédie et drame, comédie sérieuse et comédie bouffe, où l'étude des mœurs se mêle à l'analyse des caractères ; le même roman est à la fois roman d'analyse, roman de mœurs et même roman d'aventures, roman réaliste et roman romanesque ; le même critique est tour à tour historien, dramaturge, poète.

SURVIVANCE DES ANCIENNES TENDANCES

Dans cette complexité de tendances, les anciennes doctrines se survivent d'ailleurs, dépouillées de ce qu'elles avaient d'exclusif. Le réalisme (dont H. Becque a donné au théâtre la première expression vigoureuse — *les Corbeaux*, 1882) suggère toujours, à la scène ou dans le roman, des sujets où l'auteur se propose de nous donner une image stricte de la vie dépouillée de tout ce que pourraient y ajouter la fantaisie ou la sensibilité de l'auteur. Le vieux romantisme a perdu depuis longtemps tout crédit pour ses doctrines morales ou sociales ; il n'inspire plus guère de délires passionnels et de frénésies morbides ; mais il a gardé le prestige de ses décors ou même de ses visions ; les romans ou les pièces historiques sont nombreux où se retrouve le pittoresque romantique.

Pourtant, s'il est difficile ou impossible de grouper les écrivains contemporains dans des catégories bien définies, on peut discerner des tendances générales, des attitudes d'esprit qui donnent à cette époque ses caractères.

RUINE DU POSITIVISME

C'est d'abord la ruine profonde de ce positivisme étroit qui semblait vouloir faire des sciences la seule forme légitime de la pensée humaine et imposer leurs méthodes à la critique, au roman, à toute la littérature.

En philosophie, après les travaux de Lachelier et de Boutroux, paraissent, à partir de 1888, les études de H. Bergson (*Matière et Mémoire*, 1898 ; l'*Évolution créatrice*, 1907). Soutenues par un mouvement de pensée qui se développe simultanément aux États-Unis sous l'influence de W. James, elles créent une doctrine « pragmatiste ». L'essentiel de cette doctrine est que la spéculation scientifique est une chose, la pensée ou la vie une autre chose. La science n'est qu'une interprétation des phénomènes incapable de nous renseigner sur la nature intime de ces phénomènes ; elle réussit pratiquement à les utiliser aussi longtemps qu'ils relèvent de la matière ; elle ne nous donne aucune prise profonde sur la pensée et sur la vie dont la nature et les lois sont entièrement différentes. Régler la vie par la science (et par suite appliquer les méthodes de la science à la littérature) est aussi absurde que d'expliquer la beauté d'un soir par les lois de l'optique. La science ne se justifie que dans les sciences.

Dans le domaine de la critique cette défiance du positivisme, l'échec des tentatives de Taine pour expliquer un écrivain comme on explique un arbre ou un torrent, jettent un certain nombre de critiques vers la négation même de la critique. Jules Lemaître ou Anatole France publient des « Impressions » ou des études qui ne sont que des impressions. Le critique ne juge plus ; il ne se prononce plus sur les qualités et les défauts, ni même sur la nature et le caractère d'une œuvre ; il raconte ses plaisirs ou ses ennuis, ses émotions et ses méditations. Inversement, la critique dogmatique regagne tout ce qu'a perdu la critique positiviste. Puisqu'il n'y a pas de lois « scientifiques » du génie, il y a peut-être, comme le pensaient Boileau ou Nisard, des lois de goût et des règles du beau ; la littérature a peut-être aussi des obligations sociales ou du moins morales. A partir de 1880, Brunetière poursuit, dans une série d'études, la démonstration de ces disciplines littéraires ; au naturalisme, à l'impressionnisme, au romantisme même il

oppose la grandeur de la littérature classique, la dignité des œuvres qui se soumettent à la raison et enseignent une discipline.

Enfin une dernière sorte de critique s'organise. La critique historique de la littérature distingue, dans l'étude des écrivains, une « histoire littéraire » qui explique par des faits et des documents, par la vie d'un écrivain, par ses amitiés, ses lectures, le milieu où il a vécu, etc..., tout ce qui peut s'expliquer ainsi, et qui réserve pour le goût et la sensibilité critique tout ce qui ne s'explique pas ou ne s'explique qu'en partie par les faits. M. G. Lanson (*Histoire de la littérature française*, 1894) a fortement organisé l'étude de cette histoire littéraire.

Par opposition au positivisme et au naturalisme, une littérature se développe qui ne s'efforce plus de réduire les sentiments et les émotions à des idées claires, à des explications analytiques, mais qui veut au contraire les rendre directement sensibles à la conscience profonde, éveiller en nous, par des moyens nouveaux, ces vibrations confuses et puissantes qui mènent les cœurs plus sûrement que la réflexion. La poésie symboliste a agi non seulement sur les poètes, mais sur les autres genres littéraires. A son influence s'est jointe celle des pièces adaptées ou traduites de l'étranger, notamment celles d'Ibsen (à partir de 1889). Toutes ces pièces se déroulent dans une sorte d'atmosphère qui n'est plus la clarté de l'intelligence, mais un état de sensibilité où les émotions et même les idées se suggèrent au lieu d'être analysées et expliquées. Le théâtre de Maeterlinck (à partir de 1889) est celui qui a donné les expressions les plus émouvantes de ce théâtre de suggestions. Il n'est plus qu'une sorte d'évocation musicale et rythmique d'états d'âme mystiques. Les analyses de la psychologie moderne, qui donnent une importance de plus en plus grande à la subconscience, à des mouvements de l'âme dont nous ne nous rendons pas clairement compte, tendent à développer cette littérature qui cherche et évoque les âmes cachées sous les âmes apparentes. Ce n'est plus, bien entendu, une tentative pour ramener les forces morales à des forces physiologiques et animales ; c'est au contraire une littérature s'efforçant de faire plonger nos forces spirituelles conscientes dans de grandes forces spirituelles qui nous inspirent comme elles inspirent peut-être l'univers. C'est un idéalisme mystique au lieu d'être, comme au XVII^e siècle, un idéalisme rationnel.

RUINE DU ROMANTISME MORAL

Cet idéalisme est aussi profondément différent de l'idéalisme romantique. Le romantisme, ou du moins un certain romantisme, opposait à la philosophie abstraite, à la logique du XVIII^e siècle, les puissances d'exaltation qui sont en chacun de nous, qui peuvent et doivent être nos guides sans qu'on ait à se soucier des règles morales traditionnelles ou des raisonnements de la raison. Ce romantisme a été copieusement dénoncé et combattu. Mais, avant même qu'il devînt un sujet de polémique littéraire et politique, il avait été contredit par les tendances de la philosophie et de la littérature. En philosophie se développent les études et les doctrines de sociologie. Elles s'efforcent de démontrer que l'individu n'a pour ainsi dire pas d'existence isolée, que par les lois de l'hérédité, les influences collectives, les nécessités de l'existence en commun il subit nécessairement les forces du groupement social ou national au milieu duquel il vit, et qu'en s'isolant, il se condamnerait à périr. En littérature, au roman « expérimental » et au roman ou théâtre réalistes, ou même à l'art pour l'art, se sont juxtaposés des romans ou pièces de théâtre sociaux ou moralisants, de la poésie sociale. (On trouvera de puissantes évocations des forces sociales dans les poèmes de VERHAEREN.) L'influence des romans russes de Tolstoï (à partir de 1880) a été sur ce point considérable. La peinture des mœurs n'est plus une peinture objective, indifférente, mais une leçon, une exhortation à plus de justice, de pitié, de sagesse ; elle dénonce les erreurs ; elle juge et prédit.

Le chef de cette école de romanciers a été MAURICE BARRÈS. Il a d'abord exprimé, sous une forme vigoureuse et subtile, une sorte de scepticisme esthétique et moral. La pensée et l'art n'ont pas d'autre but que d'aiguiser et d'affiner les sensations et la méditation de notre moi. Bien vivre est prendre de plus en plus conscience de ce qu'on éprouve, le perfectionner et le diversifier à l'infini. Égoïsme élégant et raffiné dont Barrès a très vite trouvé la limite. En explorant sa pensée, il s'est aperçu qu'elle touchait de toutes parts à la pensée des autres, qu'elle se mêlait très vite à de grandes et confuses pensées, à des « moi » plus vastes qui sont ceux du terroir, de la race, de la tradition. L'égoïsme esthétique est ainsi devenu un traditionalisme et un nationalisme qui ont fait de Barrès un doc-

trinaire, un des chefs d'une génération agissante et dogmatique et non plus égoïste et sceptique.

A côté de ces romans, ouvrages de théâtre et études critiques, se développe une littérature qui s'efforce de revenir aux procédés littéraires classiques.

RETOUR A UNE SORTE DE CLASSICISME

Le romantisme était oratoire, pathétique, lyrique. Il multipliait les images, les effusions, les exaltations du sentiment ; il emplissait l'œuvre de la personne du poète. De plus en plus, au contraire, un certain nombre de romanciers, d'essayistes, de poètes gardent les scrupules des réalistes qui exigent une littérature objective, une peinture de la vie et non de la vie du poète. Mais les réalistes s'en tenaient à la vie dont ils étaient les spectateurs ; ils s'interdisaient plus ou moins de choisir entre les formes actuelles et peut-être passagères de cette vie et les formes permanentes, universelles, humaines, qui seules, pour les classiques, étaient objet de littérature ; les études de caractère étaient chez eux sans cesse confondues avec les études de mœurs. La *Madame Bovary* de Flaubert est à la fois une étude de la dépravation romanesque et sensuelle qui est éternelle et d'une âme sottement romantique vers 1850. Le roman et le théâtre tendent au contraire aujourd'hui à revenir bien souvent vers des analyses d'âme qui, sous leurs apparences contemporaines, mettent en mouvement les forces permanentes de l'âme humaine. Tels romans de M^me^ Marcelle Tinayre ou de H. de Régnier, par exemple, sont des analyses psychologiques qui reprennent la tradition de M^me^ de La Fayette ou de Benjamin Constant.

En même temps, à la rhétorique et à l'imagination romantiques s'oppose une forme plus sobre, plus concentrée. Au lieu de peindre et d'émouvoir par de vastes tableaux et des effusions prolixes, on ne garde que les images et les accents essentiels. Sans qu'on puisse dire qu'il a exercé une influence directe, car son art lui est très personnel, Anatole France a pourtant donné des modèles de cette forme classique.

ANATOLE FRANCE (1844-1924)

Il y a dans ses romans, dont le succès a grandi de jour en jour, une philosophie sceptique qui n'est pas d'accord avec la volonté de croire ou du moins d'agir des générations contem-

poraines. L'homme, conclut-il, est invinciblement conduit par des passions et des instincts aveugles ; dans la mêlée des siècles, l'intelligence n'est qu'une lueur fugitive et à peu près vaine ; elle n'éclaire d'ailleurs que des apparences et ne saurait découvrir l'inaccessible vérité. Pourtant ce scepticisme, comme celui de Voltaire, n'est pas un pessimisme désespéré. Si faible que soit cette lueur de l'intelligence, il faut la préserver et la nourrir. Contre les menaces d'une société matérialiste asservie à la force et à l'argent, il faut la défendre ; cette illusion est à peu près la seule chose qui vaille la peine d'être vécue.

Et cette philosophie est traduite dans un art admirable. Comme les classiques, Anatole France se soucie peu d'inventer ; il emprunte ses sujets à toutes mains ou à une humble et modeste réalité. Mais il s'efforce de les traduire dans un style qui ne garde des choses que leur forme harmonieuse, des êtres que la ligne qui les dessine, des sentiments que leur grâce ou leur force essentielle. Au lieu de la haine ou de l'amour, c'est l'ironie ou la sympathie qui animent l'œuvre, c'est-à-dire des sentiments mesurés et ordonnés. Ainsi le style de ces romans est comme une de ces lumières fines et transparentes qui, posées sur les êtres et les choses, transfigurent la médiocrité et la laideur même en rythme et en beauté.

TRANSFORMATION DE CE CLASSICISME

Mais ce classicisme a tendance, chez certains écrivains, à se transformer. L'œuvre classique est faite d'idées claires. Elle s'efforce de ramener les sentiments à des formes lucides et logiquement enchaînées. Or, de plus en plus, les philosophes et les psychologues font une large place, dans l'âme humaine, à des forces obscures, inconscientes ou subconscientes, dont les impulsions sont aussi confuses que puissantes et dont les raisons échappent à toutes les analyses de la raison. L'esprit et la vie des hommes sont moins simples et moins ordonnés que les classiques, disciples de Descartes, ne le croyaient. Dès lors l'écrivain se proposera de pénétrer jusqu'à ces régions mystérieuses, jusqu'à ces forces capricieuses. Il ne s'efforcera plus de les traduire en idées claires et en développements régulièrement enchaînés, car c'est justement les dénaturer. Il cherchera plutôt à les suggérer, à donner le sentiment de ces insaisissables sentiments. Il en suivra le cours capricieux. Il libérera ainsi l'œuvre littéraire des traditions d'une logique et d'une rhéto-

rique qui avaient fini par substituer des conventions à la réalité complexe et vivante, des règles arbitraires à la vérité. Depuis trois siècles on voulait surtout que l'œuvre d'art suivît en pleine lumière des chemins bien tracés. On y fera rentrer l'ombre et l'aventure où tant de vies, et peut-être toutes les vies, errent plus ou moins.

DISCRIMINATION DE L'ART ET DE LA SCIENCE

Cette ruine du positivisme matérialiste, cette hostilité au romantisme, ce retour à l'humanisme classique, cet effort pour l'élargir ne signifient pas que la littérature et la pensée françaises tendent à oublier deux siècles de notre pensée. Les philosophes du XVIIIe siècle voulaient soumettre toutes choses à la raison et à l'expérience, les romantiques toutes choses au génie individuel, les positivistes toutes choses à la méthode et aux conclusions des sciences expérimentales. C'est cette prétention à enfermer la vie, la pensée et l'art dans une méthode universelle qui a seule été ruinée.

D'une part, en effet, beaucoup de romanciers, de poètes ou de dramaturges, sans revenir strictement à la doctrine de l'art pour l'art, sans obliger l'homme de lettres à s'isoler de la vie sociale, jugent que l'art peut avoir sa fin propre qui est l'expression de la beauté. On écrit des « romans artistes » et des poèmes qui ne sont que des poèmes, indifférents à toute doctrine morale, sociale ou mystique. L'écrivain sensible à des spectacles, à des rêves, à des émotions s'efforce non pas de les commenter, mais simplement de les exprimer.

D'autre part, la ruine du positivisme doctrinal n'a pas entraîné celle de la science ni de l'esprit critique, fidèle aux méthodes de la science. Quoi que l'on pense des raisons profondes de la vie et des destinées humaines, quelque place que l'on fasse aux vérités mystiques, il y a cependant une certaine sorte de vérité qui ne peut être prouvée que par des faits, des observations, des expériences, des textes. Quelles que soient les conclusions des philosophes sur la valeur métaphysique de la science, les sciences continuent à poursuivre leurs découvertes selon les mêmes méthodes. Quels que soient les principes qui doivent régler le gouvernement des peuples, il reste cependant une histoire « scientifique » qui n'est établie que par des textes et des documents. De même, en philosophie, les « idées », la méditation, la métaphysique ont bien reconquis

les droits qu'un Taine ou un Th. Ribot leur avaient contestés ; mais il reste cependant une psychologie expérimentale et, à beaucoup d'égards, scientifique. Un très grand nombre d'historiens, un grand nombre de philosophes usent donc de méthodes scientifiques. Les vérités de fait et d'observation gardent leur place et une place essentielle à côté des vérités morales et mystiques. En littérature même, ce goût du fait et de l'observation prolonge solidement la doctrine des écrivains réalistes.

Assurément cette forme d'esprit est souvent discutée par la polémique contemporaine ; l'esprit critique semble tour à tour trop lent, trop timide ou trop audacieux. Mais les polémiques les plus âpres ne sauraient l'ébranler. Il est devenu l'une des formes nécessaires de notre esprit moderne. Il importe seulement qu'il fasse aux autres formes leur part. Ce qui tend à disparaître, c'est la prétention à soumettre le monde à une forme unique de vérité ; ce qui demeure, ce sont des vérités dont chacune appelle sa méthode. L'esprit contemporain renonce généralement (car il y a des exceptions) à embrasser le monde d'une seule vue ; il s'en tient à des aspects du monde.

ÉCRIVAINS SECONDAIRES DU XIXe SIÈCLE

Paul-Louis Courrier (1172-1825). Pamphlétaire habile qui a lancé contre le parti légitimiste des brochures retentissantes, écrites dans un style sobre et spirituel (*Pétition pour les villageois qu'on empêche de danser*, 1822).

Casimir Delavigne (1793-1843). Poète lyrique et dramatique dont les œuvres sont une sorte de transition entre le classicisme et le romantisme (B. I, p. 215).

Ballanche (1776-1847). Philosophe dont les systèmes n'ont plus d'intérêt, mais qui, par son imagination et son style, a préparé le romantisme.

Charles Nodier (1780-1844) a écrit des contes et nouvelles agréables (*Trilby*, 1822, etc...).

Xavier de Maistre (1764-1852). Romancier et essayiste (*Voyage autour de ma chambre*, 1794).

BÉRANGER (1780-1857). Ses chansons, d'esprit libéral, ont eu, pendant cinquante ans, un succès prodigieux (B. I, p. 103).

JOUBERT (1754-1824). On a publié de lui, en 1842, des pensées et une correspondance où se révèle une âme inquiète et délicate.

MILLEVOYE (1782-1816), poète, mort très jeune, dont on a retenu *la Chute des feuilles* (B. I, p. 209).

AUGUSTE BRIZEUX (1806-1858). Son poème de *Marie* (1832) est une aimable idylle bretonne.

HÉGÉSIPPE MOREAU (1810-1838), poète, connu surtout parce qu'il mourut à 28 ans (B. I, p. 214).

FÉLIX ARVERS (1806-1850), connu par un sonnet paru dans son recueil *Mes heures perdues* (1833) [B. I, p. 217].

AUGUSTE BARBIER (1805-1882) a écrit des satires politiques en vers assez puissantes, *les Iambes* (1830) [B. I, p. 220].

VICTOR DE LAPRADE (1812-1883), auteur de poèmes lyriques et philosophiques (*Psyché*, 1841, etc.).

ALEXANDRE DUMAS PÈRE (1803-1870) a écrit, outre ses drames, des romans d'aventures (*les Trois Mousquetaires*, etc...), qui sont bien connus.

LACORDAIRE (1802-1861). Orateur religieux de très grand talent qui prêcha de 1833 à 1854.

VICTOR COUSIN (1792-1867), philosophe, ministre de l'Instruction publique, chef de l'école éclectique qui essaie de choisir dans diverses doctrines spiritualistes ce qu'elles ont de meilleur.

SAINT-MARC GIRARDIN (1801-1873). Critique, professeur à la Faculté des lettres (*La Fontaine et les fabulistes*, 1867, etc.).

HENRI MARTIN (1810-1883), historien.

LOUIS VEUILLOT (1813-1883). Journaliste et critique catholique qui a écrit avec violence et talent.

SCRIBE (1791-1861), auteur d'innombrables pièces de théâtre ingénieusement construites.

E. Labiche (1815-1888), auteur de vaudevilles divertissants (*le Voyage de M. Perrichon*, 1866, etc...).

Victorien Sardou (1831-1908), auteur de très nombreuses comédies, pièces, drames qui valent surtout par l'ingéniosité de l'intrigue.

François Coppée (1842-1908). A d'abord écrit des poèmes parnassiens, puis un recueil de poèmes où il chante la vie cachée et modeste (*les Humbles*) et des pièces de théâtre en vers (*le Passant*, *le Luthier de Crémone*, etc...).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Pages.

About (Ed.) 237
Alembert (d') 149, 153
Amadis de Gaule 61
Ampère 220
Amyot 41
Arago 220
Arnauld 65
Arvers 246
Aubignac (d') 70
Aubigné (Agrippa d') . . . 48
Aucassin et Nicolette . . . 13
Augier (É.) 229

Baïf (A. de) 44
Ballanche 246
Balzac (Guez de) 62
Balzac (H. de) 211
Banville (Th. de) 226
Barbier (A.) 246
Barrès (M.) 242
Bartas (du) 45
Baudelaire 226
Bayle 110
Beaumarchais 154
Becque (H.) 239
Bellay (du) 44
Belleau (Remi) 45
Béranger 184, 246
Bergson 240
Bernard (Claude) 221
Bertin 157
Blanc (L.) 205
Boccace 33
Bodin (J.) 48
Boileau 79, 114
Bonald (de) 178
Born (Bertrand de) . . . 15
Bornier (H. de) 237
Bossuet 89
Bourdaloue 109
Boutroux (E.) 237
Brantôme 54
Brizeux (A.) 246
Brunetière 240

Pages.

Budé (G.) 34
Buffon 138
Burnouf 207
Bussy-Rabutin 96, 97

Cabanis 172
Calvin 35
Cantilène de sainte Eulalie 8
Cent ballades (les) 22
Cent nouvelles nouvelles (les) 28
Chamfort 170
Champfleury 216
Champollion 207
Chanson de Girard de Vienne 12
Chanson de Roland 12
Chapelain 63, 76
Charron (P.) 54
Chartier (Alain) 22
Chastellain (Georges) . . 25
Chateaubriand 174
Chênedollé 171
Chénier (André) 157
Chénier (Marie-Joseph) . 171
Cherbuliez 237
Comines 29
Comte (A.) 204
Condillac 153
Constant (B.) 178
Coppée (F.) 237, 247
Corneille (Pierre) 70
Corneille (Thomas) . . . 109
Courier (P.-L.) 245
Cousin (V.) 246
Crébillon (le père) . . . 170
Crétin (Guillaume) . . . 31
Cuvier 220
Cyrano de Bergerac . . . 109

Dacier (Mme) 114
Dancourt 108
Dante 182
Danton 171
Darwin 221
Daudet (A.) 233

Pages.

DAURAT 42
DEFFAND (Mme du). . . . 128
DELAVIGNE (C.) . . . 184, 246
DELILLE 157, 171
DESBORDES-VALMORE (Mme) 201
DESCARTES 63
DESCHAMPS (Eustache) . . 22
DESMOULINS (Camille) . . 171
DES PÉRIERS (Bonaventure) 31, 33, 39
DESTOUCHES 170
DESTUTT DE TRACY. . . . 172
DIDEROT 148, 155
DOLET (Étienne) 35
DUCLOS. 170
DUMAS fils (A.) 229
DUMAS père (A.). . . 198, 246
DUVAL 171

ÉCOUCHARD-LEBRUN . . . 170
ÉRASME 34
ESTIENNE (H.). 41
ÉTIENNE 171

Farce de Pathelin. 26
FÉNELON 118
FEUILLET (O.). 237
FIELDING 161
FLAUBERT 217
FLÉCHIER 109
Flore et Blanchefleur . . . 13
FLORIAN 170
FONTANES 171
FONTENELLE 110, 113
FOURIER 204
Franc archer de Bagnolet (*le*) 26
FRANCE (A.). 240, 243
FRANÇOIS DE SALES (saint) 77
FROISSART 28
FROMENTIN 237
FURETIÈRE 57
FUSTEL DE COULANGES . . 225

GARNIER (Robert) 46
GAUTIER (Th.). 226
GEOFFROY SAINT-HILAIRE. 220
Geste de Doon de Mayence . 12
Geste de Garin de Montglane 12

Pages

GILBERT 157
GŒTHE 161, 182
GOMBERVILLE 94
GONCOURT (E. et J. de). . 219
GRAY 161
GREBAN (Arnoul). 26
GRESSET 170
GREVIN (J.) 46
GRINGOIRE (Pierre). . . . 31
GUÉRIN (M. de) 201
GUIZOT 206
GUYON (Mme) 113

HALÉVY 237
HARDY 69
HELVÉTIUS 149, 153
HEREDIA (J.-M. de). . . . 226
HERVEY 161
HOFFMANN 182
HOLBACH (d') 153
HUGO (V.) 188, 198
HUYSMANS 232

JAMYN (A.) 53
JANSÉNIUS 65
Jeu de Saint-Nicolas . . . 18
JODELLE 46
JOINVILLE 19
Jongleur de Notre-Dame (*le*) 15
JOUBERT 246

LABÉ (Louise) 42
LABICHE (E.) 247
LA BOÉTIE (Étienne de). . 48
LA BRUYÈRE 115
LA CALPRENÈDE. 94
LACHELIER 237
LACORDAIRE 246
LA FAYETTE (Mme de). . . 94
LA FONTAINE 97
LA HALLE (Adam de). . 15, 18
LA HARPE 170
LA MARCHE (Olivier de) . . 25
LAMARCK 220
LAMARTINE 185
LAMBERT (Mme de). . . . 127
LAMENNAIS 202, 205

Pages.

LAMOTTE-HOUDART . . . 170
Lancelot ou le chevalier à la charrette 13
LANSON (G.) 241
LAPLACE 220
LAPRADE (V. de) 246
LARIVEY 46
LA ROCHEFOUCAULD . . . 93
LA SALLE (A. de) 28
LE BOSSU (le P.) 82
LEBRUN-PINDARE 157
LECONTE DE LISLE 226
LEMAIRE DE BELGES . . . 31
LEMAITRE (J.) 240
LEMERCIER (N.) 171
LÉONARD 157
LESAGE 109, 125
LE VERRIER 220
L'HOSPITAL (Michel de) . . 48
LORRIS (Guillaume de) . . 15

MAETERLINCK 241
MAGNY (Olivier de) 53
MAINTENON (M^me de) . . 96, 109
MAIRET 69
MAISTRE (Joseph de) . . . 178
MAISTRE (Xavier de) . . . 246
MALESHERBES 142
MALHERBE 55
MALLARMÉ (Stéphane) . . 236
MARGUERITE DE NAVARRE . 31, 33
MARIVAUX 125
MARMONTEL 170
MAROT (Clément) 31
MAROT (Jean) 31
MARTIN (Henri) 247
MASSILLON 109
MAUPASSANT (Guy de) . . 232
MEILHAC 237
MERCIER (L.-S.) 154
MÉRIMÉE 214
MEUNG (Jean de) 15
MICHELET 206, 208
MIGNET 206
MILLEVOYE 171, 246
MIRABEAU 171
MOLIÈRE 101

Pages.

MOLINET (Jean) 25
MONTAIGNE 49
MONTCHRÉTIEN 46
MONTEMAYOR 61
MONTESQUIEU 131
MONLUC 48
MOREAU (Hégésippe) . . . 246
MURGER (Henri) 216
MUSSET (Alfred de) . . 194, 200

NERVAL (Gérard de) . . . 201
NICOLE 65
NISARD 209
NIVELLE DE LA CHAUSSÉE . 155
NODIER (Charles) 246

ORLÉANS (Charles d') . . . 22
OSSIAN 161

PAILLERON (E.) 237
PALISSY (Bernard) 54
PARÉ (Ambroise) 54
PARNY 157, 170
PASCAL 65
PASQUIER (Étienne) . . . 41
PATIN (Guy) 96
PERRAULT 109, 114
PIRON 170
PISAN (Christine de) . . . 22
PONSARD 184
PONTUS DE THYARD . . . 45
PRÉVOST (abbé) 160
PROUD'HON 205

QUINAULT 85, 109
QUINET 206
Quinze joies de mariage (les) . 28

RABELAIS 37
RACAN 109
RACINE 82
RAMBOUILLET (marquise de) 60
RAPIN (le P.) 82
REGNARD 108
RÉGNIER (Henri de) . 239, 243
RÉGNIER (Mathurin) . . . 56
RENAN 221
RENOUVIER 237

	Pages.
Retz (cardinal de)	97
Richardson	161
Rimbaud	236
Rivarol	170
Roland (Mme)	172
Rollin	170
Roman de Renart	16
Roman du Bel inconnu	14
Romans de la Table ronde	12
Romans du Saint-Graal	15
Ronsard	41
Rosny (J.-H.)	239
Rotrou	69
Roucher	157
Rousseau (J.-B.)	176
Rousseau (Jean-Jacques)	162
Rudel (Jofroy)	15
Sablé (marquise de)	93
Saint-Amant	57
Saint-Évremond	110, 113
Saint-Lambert	157
Saint-Marc Girardin	247
Saint-Pierre (abbé de)	170
Saint-Pierre (Bernardin de)	168
Saint-Simon (XVIIe-XVIIIe siècles)	121
Saint-Simon (XIXe s.)	204
Sainte-Beuve	209
Sand (George)	196
Sardou	247
Satire Ménippée	48
Scaliger	54
Scarron	57, 109
Scève (Maurice)	42
Schiller	182
Scott (Walter)	182
Scribe	184, 247
Scudéry (Mlle de)	94
Sedaine	154
Sénancour	178
Serment de Strasbourg	8
Serres (Olivier de)	54
Sévigné (Mme de)	95
Shakespeare	161, 182
Sorel (Charles)	57
Soumet	184
Staël (Mme de)	173
Stendhal	214
Sully Prudhomme	234
Taine	221, 223
Tallemant	97
Tasse (le)	61
Tencin (Mme de)	128
Thierry (Augustin)	206
Thiers	206
Tinayre (Marcelle)	243
Tocqueville (A. de)	206
Tolstoï	242
Toussaint	142
Tristan et Yseult	12
Urfé (Honoré d')	60
Vair (G. du)	54
Vaugelas	63, 109
Vauvenargues	130
Vergniaud	171
Verhaeren	242
Verlaine	234
Veuillot (L.)	247
Viau (Théophile de)	57
Vigny (Alfred de)	192, 200
Vilain mire (le)	17
Villehardouin	19
Villon	23
Voiture	62
Voltaire	135, 144
Young	161
Zola (É.)	232

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVERTISSEMENT 5

LE MOYEN AGE

Ire PARTIE. — XIIe ET XIIIe SIÈCLES 7

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE ET INTELLECTUELLE 7

II. LES ORIGINES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE 8
La littérature latine au moyen âge, p. 8. — La littérature française, p. 8.

III. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE DES XIIe ET XIIIe SIÈCLES 10

IV. LA POÉSIE ÉPIQUE ET ROMANESQUE 11
Les chansons de geste, p. 13. — Les romans courtois, p. 14.

V. LA POÉSIE LYRIQUE ET ALLÉGORIQUE 15

VI. LA POÉSIE FAMILIÈRE ET DIDACTIQUE 16
Le roman de Renard, p. 17. — Les fabliaux, p. 18.

VII. LE THÉATRE 19

VIII. LES CHRONIQUEURS 19
Villehardouin, p. 19. — Joinville, p. 20.

IIe PARTIE. — XIVe ET XVe SIÈCLES 21

I. LA POÉSIE. — VILLON. — LES GRANDS RHÉTORIQUEURS . 22
La poésie, p. 22. — Villon, p. 23. — Les grands rhétoriqueurs, p. 25.

II. LE THÉATRE 25
Les mystères, p. 26. — Moralités, farces et soties, p. 27.

III. LES CONTEURS 28

IV. LES CHRONIQUEURS 28
Froissart, p. 29. — Comines, p. 30.

LE XVIe SIÈCLE

I. LE PROLONGEMENT DU MOYEN AGE. — CLÉMENT MAROT. — LES CONTEURS 31
Clément Marot, p. 31. — Les conteurs, p. 33.

II. LES TEMPS NOUVEAUX : LA RÉFORME, L'HUMANISME, LA RENAISSANCE. CARACTÈRES GÉNÉRAUX 33

III. CALVIN 35

IV. RABELAIS 37

V. LA NOUVELLE GÉNÉRATION D'HUMANISTES 41

VI. LA PLÉIADE. — RONSARD 41
Ronsard, p. 41. — Les poètes de la Pléiade, p. 44.

VII. LE THÉATRE AU XVIe SIÈCLE 46

VIII. Les écrivains politiques 47
IX. Montaigne 49
X. Quelques écrivains secondaires 53

LE XVII^e SIÈCLE

Le premier ouvrier du classicisme : Malherbe . . . 55

I^re PARTIE. — LA LITTÉRATURE INDÉPENDANTE OU IRRÉGULIÈRE 56

Régnier, p. 57. — Les autres écrivains, p. 58.

II^e PARTIE. — PRÉPARATION DE LA LITTÉRATURE RÉGULIÈRE OU CLASSIQUE 60

I. L'Astrée. Les premiers salons 60
L'Astrée, p. 60. — Le salon de M^me de Rambouillet, p. 61
II. Balzac et Voiture 62
III. L'Académie française. — Vaugelas 63
IV. La réaction contre la philosophie scolastique. — Descartes et la raison 63
V. Pascal 65
VI. Le théâtre avant Corneille 69
VII. Corneille 70

III^e PARTIE. — L'ÉPOQUE CLASSIQUE. 74

I. Caractères généraux 74
II. La doctrine littéraire des écrivains classiques . . 77
III. Les écrivains proprement classiques : Boileau, Racine, Bossuet 79
Boileau, p. 79. — Racine, p. 82. — Bossuet, p. 89.
IV. La littérature d'analyse morale : la Rochefoucauld ; M^me de La Fayette. — Les lettres de M^me de Sévigné. Les mémoires 93
La Rochefoucauld, p. 93. — M^me de La Fayette, p. 94. — M^me de Sévigné, p. 95. — Les mémoires, p. 96.
V. Fusion de la littérature indépendante et de la littérature classique : La Fontaine. — Molière. — Les successeurs de Molière 97
VI. Auteurs secondaires 109

IV^e PARTIE. — LE PASSAGE DU XVII^e AU XVIII^e SIÈCLE 110

I. Formation d'un esprit nouveau. Saint-Évremond, Bayle, Fontenelle 110
II. La querelle des anciens et des modernes 113
III. La Bruyère 115
IV. Fénelon 118
V. Saint-Simon 121

LE XVIII^e SIÈCLE

TENDANCES NOUVELLES DE L'OPINION DE 1715 A 1750 123

I^re PARTIE. — LE PROLONGEMENT DE L'ESPRIT CLASSIQUE 125

I. LESAGE. MARIVAUX 125
II. LES SALONS (JUSQUE VERS 1750) 127

II^e PARTIE. — LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE 129

1re Période (1715-1750)

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE INTELLECTUELLE. . . . 129
II. VAUVENARGUES 130
III. MONTESQUIEU. 131
IV. VOLTAIRE (DE 1694 A 1750) 135
V. LES SCIENCES DE LA NATURE. BUFFON 139

2e Période (1750-1789)

I. LA LUTTE ENTRE LA PHILOSOPHIE ET L'AUTORITÉ 141
II. VOLTAIRE (1750-1778) 144
III. DIDEROT. L'ENCYCLOPÉDIE. LES ENCYCLOPÉDISTES . . . 148
IV. LE THÉATRE, BEAUMARCHAIS 154
V. LA POÉSIE, ANDRÉ CHÉNIER. 157

III^e PARTIE. — LE RETOUR A LA NATURE ET AU SENTIMENT 160

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT 160
II. J.-J ROUSSEAU. 162
III. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE 168
IV. ÉCRIVAINS SECONDAIRES 170

LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

I. POÈTES, DRAMATURGES, ÉCRIVAINS DIVERS 171
II. M^me DE STAEL 173
III. CHATEAUBRIAND 175
IV. BENJAMIN CONSTANT, SÉNANCOUR, J. DE MAISTRE, DE BONALD 178

LE XIX^e SIÈCLE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA VIE SOCIALE (1815-1851) 180

I^re PARTIE. — LE ROMANTISME 182

I. CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU MOUVEMENT ROMANTIQUE . . 182
II. LAMARTINE 185
III. VICTOR HUGO 188
IV. ALFRED DE VIGNY 192
V. ALFRED DE MUSSET 194
VI. GEORGE SAND 196

VII. Le théâtre romantique. Victor Hugo, A. de Vigny, A. de Musset 198
VIII. Mme Desbordes-Valmore, M. de Guérin, G. de Nerval 201

IIe PARTIE. — DU ROMANTISME AU RÉALISME 203

I. Le romantisme social. Lamennais 203
II. Les historiens romantiques 206
III. La critique. Sainte-Beuve 209
IV. Le roman. Balzac, Mérimée, Stendhal 211
Balzac, p. 211. — Mérimée, p. 214. — Stendhal, p. 215.

IIIe PARTIE. — LE RÉALISME. LE POSITIVISME. LE NATURALISME 216

I. Les origines du réalisme 216
II. Flaubert 217
III. Edmond et Jules de Goncourt 219
IV. Les savants 220
V. La critique et l'histoire. Renan, Taine, Fustel de Coulanges 221
Renan, p. 221. — Taine, p. 223. — Fustel de Coulanges, p. 225.
VI. La doctrine de l'art pour l'art. Th. Gautier, Baudelaire, le Parnasse 226
Th. Gautier, p. 226. — Th. de Banville, p. 227. — Leconte de Lisle, p. 227. — Les Parnassiens, p. 228. — Baudelaire, p. 229.
VII. Le théâtre social 229
E. Augier, p. 230. — A. Dumas, fils, p. 231.
VIII. Le naturalisme 232
É. Zola, p. 232. — Guy de Maupassant, p. 233. — A. Daudet, p. 233.

IVe PARTIE. — L'OPPOSITION AU POSITIVISME ET AU NATURALISME 234

I. Sully Prudhomme 234
II. Verlaine. Le symbolisme 234
III. Le roman. Le théâtre. La critique 237

Ve PARTIE. — TENDANCES GÉNÉRALES DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PENSÉE CONTEMPORAINES 238
Disparition des écoles littéraires ou philosophiques, p. 238. — Survivance des anciennes tendances, p. 239. — Ruine du positivisme, p. 240. — Ruine du romantisme moral, p. 242. — Retour à une sorte de classicisme, p. 243 (Anatole France, p. 243). — Discrimination de l'art et de la science, p. 244.

Écrivains secondaires du XIXe siècle 245
Index alphabétique 249

Paris. — Imp. Larousse 13-17, rue Montparnasse. (1.-L. 159-12-24.)

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

II^e^ Partie

HISTOIRE DES GRANDES ŒUVRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

II. Histoire détaillée des Grandes Œuvres

AVERTISSEMENT

J'ai rencontré, pour écrire ce livre, au moins deux difficultés: Il m'était d'abord malaisé de choisir les « grandes œuvres ». Le choix aurait été tout à fait impossible si je ne m'étais pas guidé sur les programmes de l'enseignement secondaire. Je me suis proposé constamment d'intéresser ceux qui ne sont plus des élèves, mais je ne pouvais oublier ni ces élèves ni les examens qu'ils préparent. J'ai donc accepté comme chefs-d'œuvre les chefs-d'œuvre scolaires. Je ne me suis pourtant pas asservi aux programmes officiels. Je leur ai laissé quelques œuvres auxquelles il est plus difficile d'intéresser les élèves et sur lesquelles on les interroge bien rarement en détail : les Provinciales, *les* Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, l'Esprit des lois, *etc... Par contre, j'ai étudié des œuvres dont ils n'ont à lire que des extraits* (*les* Lettres philosophiques, Candide, etc...) *et j'ai prolongé un programme timide qui ne laisse au* XIX^e^ *siècle qu'une place misérable : j'ai parlé de Stendhal, Musset, Vigny, Balzac.*

L'autre difficulté était d'étudier les chefs-d'œuvre des écrivains classiques qui n'ont écrit qu'un chef-d'œuvre : Rabelais, Montaigne, etc..., ou ceux dont l'œuvre est très diverse, comme Musset. Il m'était impossible de reprendre, simplement pour le développer, ce que j'ai dit du roman de Rabelais, des Essais *ou de Musset, etc... dans mon* Histoire de la littérature et de la pensée françaises *qui se rattache directement à ce livre. Je me suis tiré d'affaire en étudiant, en détail, un ou quelques chapitres, une ou quelques pièces caractéristiques de leur œuvre.*

Je n'ai pas étudié tous les chefs-d'œuvre de Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Rousseau, etc... Je voulais que ce livre fût à

*la fois détaillé et bref. Mais, pratiquement, dans aucun examen il n'est nécessaire de tout connaître. Intellectuellement, un lecteur ou un élève qui aura bien compris les caractères d'*Andromaque, Britannicus, Iphigénie, Phèdre, Athalie, *n'aura aucune peine à retrouver ceux de* Bajazet, Mithridate, Esther. *Il en est de même pour Corneille et les autres. Il valait mieux n'être pas tout à fait complet et être plus précis.*

J'espère que les maîtres et les lecteurs jugeront ce livre utile. Depuis vingt ans, pour ne pas remonter plus haut, d'innombrables recherches ont été poursuivies sur l'histoire de ces grandes œuvres. Beaucoup, parmi les plus récentes, sont essentielles. Très souvent, elles ne transforment pas nos idées d'ensemble sur nos grands écrivains, et il n'en passe rien ou très peu de chose dans les manuels généraux. Mais elles ont profondément modifié l'image que nous nous faisions de beaucoup de chefs-d'œuvre, parfois même de ceux que l'on croyait le mieux connaître. Il n'est pas mauvais que les résultats de ces études, et l'esprit qui les anime, pénètrent plus aisément dans l'enseignement et le grand public.

Je n'ai pas cité les très nombreux travaux auxquels je dois, pour une bonne part, la substance de ce livre. Il n'est pas une œuvre d'érudition et j'aurais dû multiplier des notes compliquées. Comment indiquer, par exemple, sans de longues et minutieuses références, ce que la connaissance du Voyage en Amérique *ou d'*Atala *doit à M. Bédier, qui a posé le problème et donné les solutions essentielles, puis à MM. Chinard, Martino, Giraud, Feugères, Baldensperger, Hazard, de Villiers (ou à moi-même, sur un point), etc... Je me borne à reconnaître, dans cet Avertissement, que, malgré bien des recherches personnelles, la plus grande partie de ce livre n'existerait pas si je n'avais emprunté à d'autres ma connaissance historique d'un bon nombre des grandes œuvres. Je me suis contenté de citer quelques ouvrages que j'ai suivis de plus près ou quelques études toutes récentes et qui me semblent peu connues, même des maîtres*

D. M.

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

II. Histoire détaillée des Grandes Œuvres

RABELAIS*

L'éducation de Gargantua. — L'abbaye de Thélème (*Gargantua :* chapitres XIV, XV, XXI, XXII, XXIII, XXIV, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII).

Les critiques de Rabelais. — Rabelais a voulu que Gargantua, avant d'être l'élève du judicieux Ponocrates, fût « institué » par Thubal Holoferne et Jobelin Bridé. Le résultat de leur éducation fut qu'il « devenait fou, niais, tout rêveur et rassoté ».

Pour arriver à ce beau résultat, ses pédagogues « sophistes » lui ont fait apprendre par cœur, et si bien qu'il peut les réciter « au rebours », un certain nombre d'ouvrages : *Donat*, le *Facet*, *Théodolet*, *Alanus in parabolis*, *De modis significandi* avec les commentaires, le *Doctrinal*, *Passavantus cum commento*. Tout en les apprenant, il vit à sa guise, paresseusement, gloutonnement, salement.

(*) Voir dans la Bibliothèque Larousse : RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel* (3 vol.).

Les livres dont Rabelais s'est ainsi moqué, et dont l'énumération ressemble à une facétie, ne sont pas nés de son imagination ; on les a bien tous étudiés soit dans les collèges, soit dans les universités. Ils n'avaient d'ailleurs en eux-mêmes rien de ridicule. Le *Donat* est une grammaire latine ; Hugutio, Hébrard Grécime sont des sortes de dictionnaires ; le *Doctrinal* est une grammaire fort célèbre au moyen âge (le *Doctrinale puerorum* d'A. de Villedieu), et les *Parts*, le *Quid est*, le *Supplementum* sont ses chapitres. Le *Facet* est un traité de civilité puérile et honnête. *Théodolet*, *Alanus in parabolis* sont des recueils de sentences ou fables morales ; le *Marmotret* est un manuel où le jeune clerc apprenait la prononciation, la prosodie, le sens de certains passages de la Bible ou de l'Évangile ; le *Compost*, un calendrier ; le *Dormi secure*, un recueil de sermons.

Il n'y avait rien d'absurde dans ce qu'enseignaient tous ces livres, puisque certains d'entre eux qui traitent de théologie ou de sermons ne servaient que dans les universités. Ce que Rabelais a surtout voulu critiquer, c'est leur méthode. Elle était purement mnémotechnique. On apprenait par cœur ; et le livre était disposé pour se fixer plus aisément dans la mémoire. Le latin était un latin pratique et barbare adapté à l'usage de collèges où l'on ne parlait que latin. Les explications étaient conduites selon les règles étroites, enseignées par la philosophie scolastique. Le commentateur de l'ouvrage traite des causes « matérielles », « formelles », « finales » et « causales » du livre ; chaque cause est analysée ; la cause finale, par exemple, est divisée en cause intrinsèque et cause extrinsèque, la cause finale extrinsèque étant subdivisée elle-même en cause éloignée, cause plus éloignée, cause très éloignée. On divise le commentaire pour ne garder que le premier chapitre, qu'on divise encore pour ne garder que la première phrase, etc... Quand on ne récitait pas, on se contentait de disputer. Deux écoliers défendaient deux « thèses » contraires et le vainqueur était celui dont les arguments étaient « en forme », c'est-à-dire appliquaient exactement les règles du raisonnement scolastique ; c'était aussi celui qui criait le plus fort, les discussions étant bruyantes et souvent violentes. Les conclusions des disputes étaient souvent des inepties. On arrivait à prouver que la guerre de Troie dure toujours, ou à se demander si le porc qu'on mène au marché est tenu par l'homme ou par la corde.

Tout cela avait eu dans une certaine mesure sa raison d'être. Rabelais place l'éducation de Gargantua avant l'invention de

l'imprimerie ; on n'avait donc pas de livres, et il fallait bien former la mémoire. Pour parler latin tout le jour et partout, il fallait se résigner à un latin pratique et sans art. De futurs prêtres devaient étudier des commentaires de la Bible et de saint Augustin. Restent les reproches de paresse et de sophistique. Mais c'est Rabelais seul qui accuse les sophistes et leurs élèves d'être paresseux. En réalité, on travaillait dans les collèges dix et parfois douze ou quinze heures par jour, au lieu de se lever tard, boire horrifiques traits de vin, ou jouer à quelque deux cents jeux, comme Gargantua. D'ailleurs, si Rabelais s'est moqué avec raison des commentaires scolastiques, il ne semble pas avoir toujours détesté les « disputations » des écoles. Ponocrates, à Paris, mène Gargantua voir « les leçons publiques, les actes solennels, les répétitions... » et il saura (*Pantagruel*[1], ch. X) poser neuf mille conclusions et « tenir » contre les théologiens et orateurs sophistes.

La critique de l'éducation du moyen âge avant Rabelais. — Ce qui convenait aux XIVe et XVe siècles était devenu absurde au XVIe siècle, après l'invention de l'imprimerie. Mais Rabelais n'était pas le premier à s'en apercevoir. Ulrich de Hutten, dans ses célèbres *Epistolæ obscurorum virorum;* Érasme, Robert Gaguin et d'autres s'étaient moqués d'un certain nombre de vieux manuels et de leur latin barbare. Les traités de pédagogie nouvelle se multiplient à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. Ceux de Wimpheling (*Isidoneus*) et d'Érasme (*Institutio principis christiani*) sont célèbres et s'accordent sur bien des points avec les idées de Rabelais. Bien mieux, la pratique est souvent d'accord avec la théorie. Dès 1470, la rhétorique humaniste, et non plus la dialectique scolastique, était enseignée en France par Fichet, Gaguin, Lefèvre d'Étaples. Sans doute, le collège de Montaigu restait fidèle aux traditions sévères et bornées du moyen âge. Mais il y en avait quelque deux cents autres sur la seule montagne Sainte-Geneviève. On y travaillait à peu près comme Gargantua ; on y expliquait non plus *Alanus in parabolis*, mais Virgile, Cicéron, Érasme. Le *Doctrinal* de Villedieu tendait à disparaître et ne sera plus en usage dès 1542. Les maîtres, Jean Fernel, Guillaume Postel, Buchanan, Mathurin Cordier, n'ont

(1) Rappelons que l'histoire de Pantagruel, fils de Gargantua, a paru avant celle de Gargantua.

rien de commun avec Thubal Holoferne ou Jobelin Bridé.

La critique de Rabelais est donc rétrospective. Il triomphe d'un passé à peu près mort. Souvent même, il reste fidèle à ce qui n'est plus. Il ne prévoit pas notre pédagogie moderne, ni même la *Ratio studiorum* des jésuites. Son enseignement est tout oral et tout mnémotechnique. Gargantua apprend des choses plus intelligentes, plus utiles, plus vraies, mais il les apprend : il ne les discute pas. Son temps se passe à se remémorer. Et cette science est encyclopédique. Rabelais a un peu restreint le programme que Gargantua traçait à Pantagruel dans la lettre où il lui donnait des conseils pour ses études. Il ne s'agit plus d'apprendre, avec les langues latine et grecque, l'hébraïque, la chaldaïque et l'arabique. Pourtant, Gargantua, qui est, il est vrai, un géant, fera le tour des connaissances de son temps. Il sera un érudit. Il lira Pline, Athénée, Julius Pollux, Galien, Porphyre, Oppien, Polybe, Héliodore, Aristote, Élien, etc... Il aura la tête « bien pleine ». Montaigne préférera que son disciple l'ait « bien faite ». Bref, Rabelais écrit en 1530 et non en 1580. Il est si bien même de 1530, qu'il ne conçoit pas la poésie autrement que les « rhéthoriqueurs » de son temps. L'abbaye de Thélème est encadrée entre une *Inscription* et une *Énigme* où les rimes sont « équivoques » et « batelées » et tout à fait conformes aux genres savants et puérils, à la technique, à la mode, à la poésie de Mellin de Saint-Gelais, et de l'ami de Rabelais, Jean Bouchet.

La véritable originalité de Rabelais. — Rabelais a pourtant autre chose que de l'imagination et de la verve. Il a des idées. Il donne à Gargantua une éducation physique fort complète et digne d'un géant : équitation, voltige, maniement des armes, natation, course, escalade, etc... Érasme en avait dit peu de chose, et les autres rien du tout. Mais ils écrivaient pour des clercs ou des régents, non pour des gentilshommes. Gargantua est gentilhomme, il fera la guerre. Les jeunes gentilshommes s'exerçaient comme lui à l'équitation, à l'escrime ; ils avaient leurs jeux. Surtout Gargantua a une vie physique réglée, une hygiène. Rabelais se souvient qu'il est médecin. Enfin, et c'est l'originalité profonde de Rabelais, le précepteur Ponocrates ne fait pas seulement appel à la mémoire. S'il n'essaie pas encore, comme Montaigne, de former surtout le jugement critique, il a recours constamment à l'observation. Son éducation est réaliste ; il étudie la botanique chez Théophraste,

Dioscoride, Marinus, Pline, Nicander, Macer et Galen, mais il étudie aussi dans « les prés, ou autres lieux herbus ». Comme l'élève de Montaigne ou comme l'Émile de Rousseau, Gargantua étudie les métiers, fonderies, lapidaires, orfèvres, tailleurs de pierre, alchimistes, monnayeurs, miroitiers, imprimeurs, luthiers, teinturiers. Ils vont aux leçons publiques, au Palais, chez les herboristes et apothicaires. Gargantua s'exercera même à la pratique, et construira des siphons et « plusieurs petits engins automates, c'est-à-dire se mouvant eux-mêmes ».

Ainsi Gargantua sera formé pour la vie parfaite.

La vie parfaite selon Rabelais. — L'abbaye de Thélème. — 1° *La critique.* — L'abbaye de Thélème est construite pour récompenser frère Jean des Entommeures qui a vaillamment combattu aux côtés de Gargantua. On laissera à la porte ceux que Rabelais n'aime pas.

Ce sont d'abord les moines qui ne ressemblent pas à frère Jean. Ne disons pas ceux qui ne savent rien, car frère Jean ne sait rien. Mais il est du moins actif, ingénieux et fidèle. Rabelais en a connu qui ne l'étaient pas. Avant d'être moine bénédictin, il avait été franciscain à l'abbaye de Puy-Saint-Martin en Poitou ; et la vie des franciscains lui avait semblé détestable. Parce qu'il leur était défendu de rien acquérir, ils vivaient d'aumônes ; et cette mendicité pieuse était prétexte à des paresses d'esprit et de corps que Rabelais tenait pour scandaleuses. Avec les moines paresseux, il chasse de son abbaye tous ceux qui gâtent la vie et le plaisir de vivre : les querelleurs, les intrigants et les débauchés, les gens de justice, « mangeurs du populaire », les usuriers et les avares, les jaloux et les malades, surtout les hypocrites, les bigots et les cagots ; ce sont ceux-là principalement qui ont fait de la vie un mensonge et une épreuve ; et les Thélémites veulent qu'elle soit toute franchise et toute joie

2° *La règle des Thélémites. — La philosophie de Rabelais.* — Il n'y a pas, en effet, à Thélème d'autre règle que d'être affranchi de toute règle. La seule clause de l'abbaye est :

Fay ce que vouldras ;

non pas qu'on y tolère la débauche et tous ces vices que l' « Inscription » de Rabelais écarte justement de Thélème. On a pris soin de n'y admettre que des « gens libères, bien nés et bien instruits », et ces gens-là ont « par nature un instinct et aiguillon

qui toujours les pousse à faits vertueux et retire de vice, lequel ils nommaient honneur ». Cet honneur leur suffit pour mener à Thélème une vie élégante, sage, heureuse. Ils étudient. Ils parlent cinq ou six langues, écrivent en vers et en prose, chantent, se donnent des concerts, chassent et jouent. Les hommes sont galants, les dames aimables, et toutes jolies, car les laides restent à la porte. Quand on s'aime, on se marie, et quand on est marié on s'aime jusqu'à la fin de ses jours.

Cette philosophie de Rabelais, cette confiance dans la nature, est peut-être une philosophie chimérique. Elle sera celle de Montaigne, de La Fontaine, de Rousseau ; elle sera reniée par Pascal et presque tout le XVII^e^ siècle. Mais Rabelais ne l'avait pas inventée. Elle était à cette date celle de bien des humanistes. Le plan de Thélème est établi en 1533. La plupart des humanistes s'entendaient alors pour renier l'austérité pédante et quinteuse des « sorbonagres » et « sorbonicoles ». On se grisait de toute la beauté, de toute la pensée que révélaient l'art et la culture antiques. La scission ne s'était pas encore faite qui allait, dès 1534, et définitivement vers 1547, jeter les uns vers l'ascétisme de la Réforme et les autres vers la tradition et la morale catholique. Érasme, Lefèvre d'Étaples s'étaient montrés aussi durs que Rabelais pour les doctrines des « cagots », aussi confiants dans les « gens bien nés » et dans « l'honneur ». Des poètes, Jean Lemaire de Belges et Coquillard, avaient imaginé des temples ou monastères pour le culte de Vénus et de l'amour, entendons de l'amour pour tout ce qui est beau et généreux.

La réalité et la fiction dans l'abbaye de Thélème. — L'idéal de Rabelais n'est donc pas une fantaisie de conteur qui se divertit à des paradoxes. Pour un lecteur non averti, le monastère et ses habitants semblent une rêverie de contes de fées. On s'égare dans les cassidoines, le guy de Flandres, l'endousseure, la vis brisée, la pierre numidique, le marbre serpentin, le velours cramoisi, la vasquine, la verdugale et cent autres architectures, étoffes et broderies. Mais quand on traduit et précise, on s'aperçoit que Rabelais a élevé avec beaucoup de précision un château sur le modèle des châteaux de la Renaissance. Tout ce qu'il décrit avait été réalisé aux châteaux d'Amboise, de Bonnivet, de Gaillon, de Blois, de Chantilly. Il s'est contenté de choisir et parfois de perfectionner (il veut, par exemple, des portes larges et des écheneaux, non des gargouilles). Si bien qu'on a pu reconstituer et dessiner très

exactement l'abbaye-château de Thélème. Les costumes des Thélémites sont ceux des grands seigneurs et des grandes dames du temps. Et la vie qu'ils mènent n'est pas non plus une pure fiction. Elle est, dépouillée de ses réalités encore barbares, de ses dessous de férocité et de vice, la vie que l'on menait dans les cours somptueuses et lettrées de l'Italie de la Renaissance et que l'on s'essayait à mener en France. Rabelais venait de les admirer en suivant à Rome le cardinal Jean du Bellay ; il n'ignorait pas un livre illustre, le *Courtisan* de Baltazar Castiglione, qui se faisait de l'honneur et des agréments de la vie la même idée que les Thélémites. Il n'y a pas seulement dans Thélème la verve de l'écrivain ou la doctrine du philosophe. On y retrouve, comme dans l'œuvre tout entière, une réalité directe. La vie sort de la vie.

RONSARD*

Odes *à Anthoine Chasteigner*, 1550 ; de l'*Élection de son Sépulcre*, 1550. — [Tous sont égaux devant la mort], 1555. — [L'amour et l'abeille] 1555. — Sonnet *à Cassandre* [Adjuration], 1552. — Ode *à Cassandre*, 1553. — Sonnet *à Hélène*, 1578. — Élégie *contre les bûcherons de la forêt de Gastine*, 1565. — [Discours aux protestants], 1562. (Dans les *Morceaux choisis des principaux écrivains en prose et en vers du XVI^e siècle*, par Darmesteter et Hatzfeld, Paris, Delagrave, pp. 219-231.)

Ronsard, inventeur de l'ode. — Boileau a accusé Ronsard d'avoir « trébuché de si haut ». La critique est injuste, mais Boileau ne s'est pas trompé sur l'ambition de Ronsard. Il a voulu s'élever au plus haut ; au lieu de s'attarder aux « petits genres » : le rondeau, la ballade, l'épître, etc..., inventés par la poésie du moyen âge, prolongée par les poètes à la mode, Marot, Mellin de Saint-Gelais, il s'est proposé de rivaliser avec les œuvres les plus glorieuses de l'antiquité, de créer des odes, des hymnes, des poèmes épiques. Il a donc « inventé » l'ode française, ou à peu près. A vrai dire, il n'a pas pris seulement pour modèles les *Odes* de Pindare ; il s'est adressé à des maîtres moins sublimes, à Anacréon et à Horace. Il leur a emprunté leurs thèmes, des badinages gracieux, des joies aimables, des amitiés, où l'on met en commun la gaieté, les festins, les plaisirs de l'art plutôt que des pensées profondes. Entre temps, parce qu'on est entre gens d'esprit, et qui pensent, on songe à la brièveté des amours, aux misères de la condition humaine, à la vieillesse chagrine, à la mort toute proche ; on s'en console en se résignant à l'inévitable, en s'armant de la philosophie contre tant d'accidents.

C'est ainsi que Ronsard emprunte à Anacréon la gracieuse allégorie de l'Amour piqué. Le petit enfant Amour cueille des fleurs auprès d'une ruche ; une avette, une abeille, le pique. Il gémit, il se plaint à sa mère Vénus. Vénus le console et lui

(*) Voir dans la Bibliothèque Larousse : RONSARD, *Œuvres choisies* (1 vol.).

fait la leçon : Qu'est une piqûre d'abeille auprès des traits de l'Amour ?

Combien fais-tu de douleurs
Au prix de lui dans les cœurs
De ceux contre qui tu jettes
Tes homicides sagettes (flèches) !

Il évoque aussi bien la mort et le tombeau ; il « élira », choisira le lieu de son sépulcre ; il en réglera non l'architecture, mais l'ordonnance champêtre, un arbre, un lierre, une vigne tortisse, des fêtes rustiques où les pastoureaux viendront chanter son souvenir.

Les sujets n'étaient pas neufs. Ronsard savait qu'il les empruntait. Il prenait d'ailleurs bien autre chose aux poètes de l'antiquité. Avec ses thèmes « il pillait », comme il le dit, des images, des tableaux, des tours de style. Il ne voyait le monde et la vie qu'à travers ses lectures. La nature se peuplait invinciblement pour lui des dieux, des déesses, des cérémonies de la mythologie païenne. La vie se transposait dans celle d'un Anacréon, d'un Théocrite, d'un Virgile, d'un Horace. Pour élever son sépulcre, il ne songe plus du tout qu'il est chrétien convaincu et que la mort ou le souvenir des morts ont bien changé depuis les tombeaux antiques. Il construit ce sépulcre avec des souvenirs de Lucrèce, de Properce, des *Églogues*, des *Géorgiques*, de l'*Énéide*, d'Horace et de l'*Anthologie* grecque. Il y veut un arbre, une vigne qui poussent sur les bords du Loir comme sur les coteaux de Mantoue. Mais il veut aussi que les pasteurs lui sacrifient un agnelet et lui fassent des libations de lait ; il se voit errant dans les « pourpris » ou demeures qui sont les Champs Élysées de Virgile ; il est païen.

Mais il l'est avec une sincérité profonde. Il ne compile pas ses auteurs ; il n'a pas le projet littéraire d'être « grec ou latin », il l'est devenu spontanément. Et surtout, il l'est devenu sans cesser d'être Ronsard vendômois qui rêve de son doux pays de Touraine, de sa forêt de Gastine, de sa fontaine de Bellerie. Il placera son sépulcre dans ce pays bien-aimé. Les antres, les fontaines qui « tombent contre bas », les ondes par les prés vagabondes, sont les creux de rochers, les fontaines, les ruisseaux des coteaux et des falaises calcaires parmi lesquels il a vécu. C'est l'Ile Verte du Moulin du Pin, c'est le Loir, c'est Braye « s'amie » qui vient se joindre à lui, tout un paysage que l'on peut voir tel que Ronsard l'a aimé. L'art de Ronsard est une fusion, parfois imparfaite, mais souvent harmonieuse, du « penser gaulois » et des pensées antiques.

Ronsard poète de l'amour. — Les odes « horatiennes » ou pindariques ne plaisaient pas à tout le monde, pas plus que la fierté de Ronsard. On lui reprocha, violemment ou sournoisement, d'être pédant et obscur ; on lui opposa surtout des poètes que le XVI^e^ siècle n'admirait pas moins que les poètes anciens, les poètes italiens, Pétrarque et son école, puis Bembo, l'Arioste et les poètes néo-latins tels que Jean Second. La poésie française s'était mise à l'école des poètes italiens comme à celle de l'antiquité. On affirma donc que Ronsard, incapable de rivaliser avec Pindare, l'était plus encore de chanter l'amour comme Pétrarque ou comme Jean Second. En réponse, il publia, en 1552, les *Amours*.

Il y avait déjà des amours dans les *Odes*. Il y célébrait Cassandre. Mais Cassandre n'y apparaissait qu'en passant. Pour la chanter, Ronsard se souvenait surtout d'Anacréon ou d'Horace, non des Italiens. Dans les *Amours* il devient, au contraire, résolument pétrarquiste. Il n'y est encore, le plus souvent, qu'un adaptateur : vingt-cinq des sonnets sont imités de Pétrarque, douze de Bembo ; dans les autres, les imitations de détail sont innombrables ; le thème de *Mignonne, allons voir si la rose...* était dans Tibulle, dans Properce, dans Ovide, surtout dans Ausone (*les Roses*) ; l'odelette de Ronsard y ajoute même, peut-être, des souvenirs des poètes néo-latins, de Politien, de Marulle et de Pontano. L'adjuration *à Cassandre*, qui supplie le ciel, l'air et les vents, la plaine et les monts, la Gastine, le Loir et une douzaine d'autres puissances de la nature de déclarer son amour à la bien-aimée, est un thème de Pétrarque et de vingt poètes de l'antiquité ou de l'Italie. Il emprunte surtout au Pétrarquisme sa conception de l'amour. La dame qu'élit et chante le poète est à peine une réalité ; elle n'est presque plus qu'un symbole ; elle est, il préfère qu'elle soit, inaccessible comme l'idéal. Il lui suffit qu'elle évoque un rêve de beauté, de grandes pensées d'abnégation. Pour elle, on brûle ou se désespère, mais comme on désespère d'atteindre la perfection de l'art et la perfection de la morale. Et très souvent même, la dame n'est qu'une fiction littéraire.

Il y a donc des conventions dans les amours de Cassandre, mais il y a aussi bien d'autres choses. Ronsard aimait la vie et non pas les rêves creux. L'amour était pour lui autre chose qu'un jeu de poète. Il voulait conquérir et posséder. Cassandre n'est pas un mythe. Elle s'appelait Cassandre Salviati. Il l'avait rencontrée à Blois ; elle avait quatorze ans ; un peu plus tard,

elle épousait un seigneur de Pray. L'amour de Ronsard fut donc tout de suite sans espoir. Ce qui ne l'empêcha pas d'espérer contre toute espérance et de convier Cassandre à profiter avec lui de sa jeunesse :

Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Il est très certain que Mme de Pray jugea suffisant de la cueillir avec son mari. Et Ronsard alla vers de nouvelles amours. Il en eut de modestes, moins platoniques, auxquelles il ne fait que de rapides allusions ; et deux autres qui furent seulement une espérance, une souffrance et, par là, de la poésie. Il aima Marie, qui habitait Bourgueil en Anjou ; ce n'était sans doute qu'une petite paysanne, humble et rieuse. Pour elle, fort heureusement, Ronsard a renoncé à Pétrarque, à l'allégorie, au style sublime. Il l'a chantée

Sans enflure, ni fard, d'un mignard et doux style.

Et quand elle mourut, toute jeune, il écrivit les beaux sonnets *sur la mort de Marie*.

Les amours avec Hélène furent plus mélancoliques encore. Hélène de Surgère était dame d'honneur de Catherine de Médicis. Elle avait vingt-cinq ans ; Ronsard en avait quarante-six, et c'était à cette date la vieillesse. Il n'était pas beau d'ailleurs. Il était sourd et chauve. Il l'aima donc mélancoliquement, pour s'enivrer de sa beauté, pour regretter la jeunesse où il aurait pu être aimé, pour se consoler au moins en se livrant éperdument au plaisir d'immortaliser son rêve. C'est alors qu'il écrit le sonnet célèbre :

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...

Tous les sonnets pour Hélène n'ont pas la même simplicité pathétique. Il revient assez souvent aux thèmes de Pétrarque et à leurs conventions (même dans le sonnet : *Quand vous serez bien vieille*, il y a des souvenirs de Tibulle, d'Ausone, de Jean Second, de Jean Lemaire). Mais les souvenirs littéraires s'y accordent souvent avec l'émotion sincère du poète. La vie pénètre les réminiscences et les transfigure.

Ronsard, poète de la nature. — *L'élégie « contre les bûcherons de la forêt de Gastine ».* — Ronsard a chanté la nature comme il a chanté l'amour. Il ne saurait séparer son Vendômois, sa Gastine, son Loir, du Tibur et de la fontaine

Bandusie d'Horace ou des chênes dodonéens. La forêt de Gastine est habitée par des nymphes qui vivent sous l'écorce des chênes, par Écho, par les Satyres et les Pans. Il y a reçu les flèches d'Apollon ; il y a été nourri du lait d'Euterpe. Quand il médite, c'est pour se souvenir des mélancolies philosophiques de Virgile, de Tempé qui deviendra de vallée montagne, d'Athos qui de mont deviendra plaine. Mais toute cette mythologie est à peine un artifice. Son génie nourri de l'antiquité habite vraiment parmi les nymphes, Écho et les Satyres. Ils ne lui masquent pas la nature. Et il garde la vision directe, émouvante, pittoresque de ses formes vraies, des plus rustiques aux plus grandioses. Il saura se perdre dans les champs, sous « la charge des pommiers », « voir couler sur Marne les bateaux » ou « se cacher dans le jonc des îlots ». Il sait aussi bien pleurer sur la ruine de la forêt de Gastine

Dont l'ombrage incertain lentement se remue,

sur la vieille forêt aux « têtes sacrées » dont le destin évoque le destin du monde :

La matière demeure et la forme se perd.

Ronsard poète satirique et patriotique. — Les *Discours des misères de ce temps*. — Il était d'ailleurs difficile à un poète de s'isoler dans les solitudes de Gastine ou les temples sereins de la philosophie. L'*Élégie contre les bûcherons* est de 1565. On est alors en pleine guerre de religion, en pleins massacres. La conjuration d'Amboise est de 1560, le massacre de Vassy de 1562 ; la bataille de Dreux, où il y eut six mille morts, de 1562. Le protestant Monluc et le catholique des Adrets pillent, brûlent, égorgent, pendent à travers la France. Le cœur de Ronsard s'émeut de ces férocités et de ces misères. Il écrit le *Discours des misères de ce temps*, la *Continuation du « Discours »*, la *Remontrance au peuple de France*.

Il n'inventait pas la grande poésie d'exhortation et de remontrance. Sans parler d'œuvres plus anciennes, du Bellay avait publié un *Simple discours au roi sur le fait des quatre états du royaume de France ;* Guillaume des Autels, une *Remontrance au peuple français de son devoir en ce temps envers la Majesté du roi ;* Jean de la Taille, une *Remontrance pour le roi à tous ses sujets*. Mais c'étaient des œuvres d'inspiration un peu étroite et de style assez médiocre. Ronsard a vraiment inventé la grande poésie oratoire.

Ce n'est pas qu'il soit impartial. Il avait été, dans sa jeunesse, tenté par le protestantisme. Mais il avait été rebuté par une morale rude qui ne s'accordait pas avec son goût de la vie large et de l'art. Très vite, il détesta les protestants. Notre fragment est sévère pour eux. Ils « empoisonnent » le peuple ; ils commettent des « brigandages, larcins et gothiques pillages ». Le vrai Christ n'est pas le leur, car il « n'est que charité, qu'amour et que concorde ». Il oublie un peu trop que la concorde, l'amour et la charité n'étaient pas plus le fait, en 1567, des catholiques que des protestants. La rancune et la violence grandiront d'ailleurs d'année en année dans les satires de Ronsard. Il écrira des pièces où il parlera de « tuer tout ». Et, tandis que les protestants projetteront de l'assassiner, il recevra du roi, en récompense, l'abbaye de Bellozane, les prieurés de Saint-Cosme-les-Tours et de Croixval.

Pourtant, si Ronsard n'a pas le détachement et l'esprit de tolérance d'un Montaigne, il fait effort pour être juste. Il dénonce certains abus de la royauté et du clergé catholique. Surtout, il a la haine naturelle de la violence. Il est capable d'une profonde pitié ; il sent et il montre qu'à travers toutes ces querelles et ces massacres, c'est un peuple innocent, c'est la France qui périt. Le thème des *Discours* est moins l'erreur des uns et la raison des autres que la misère de tous. Il a vraiment une inspiration patriotique, « l'amour du pays et de ses lois aussi ». Elle est soutenue par une poésie puissante. Souvent encore encombrée de réminiscences, de mythologie et de « figures » maladroites, elle atteint, surtout dans la *Remontrance*, à une simplicité vigoureuse et pathétique. Ronsard a vraiment écrit, comme il le dit,

D'une plume de fer sur un papier d'acier.

MONTAIGNE *

Livre Ier, chapitre XXVI : *De l'Institution des enfants* (composé à la fin de 1579, publié en 1580).

La pédagogie à l'époque de Montaigne. — Montaigne a écrit son chapitre sur l'institution [éducation] des enfants pour la comtesse de Gurson. Il était fort lié avec sa famille et il témoignait ainsi son intérêt pour l'enfant que la comtesse allait mettre au monde. Mais c'était aussi pour lui l'occasion de traiter un sujet qui lui tenait à cœur. Il avait été élevé et instruit chez ses parents ; il avait été fort heureux ; puis, il avait passé six ans au collège de Guyenne « sans aucun fruit ». Il s'agit donc de faire le procès des collèges et de leurs méthodes pédagogiques.

Elles étaient, en effet, revêches et étroites. Sans doute, on n'était plus au temps dont Rabelais s'était moqué. Les programmes humanistes avaient remplacé ceux du moyen âge scolastique. On n'étudiait plus le *Donat*, *Théodolet*, *Alanus in parabolis*, mais Cicéron, Virgile, Horace. La rhétorique de Cicéron et de Quintilien avait pris (sauf dans les classes de philosophie) la place de la dialectique. Mais cette rhétorique avait gardé souvent les défauts des scolastiques. Des pédagogues ingénieux avaient classé les « parties du discours », les « figures » de style. On apprenait comment il convenait exactement d'exprimer l'étonnement, l'admiration, l'indignation, quelles étaient les conditions du style simple, tempéré ou sublime. Pour appliquer les préceptes, on demandait aux élèves de composer le discours d'Œdipe avant de se crever les yeux, ou celui de Sylla avant de se démettre de la dictature. C'est-à-dire qu'ils avaient à chercher dans leurs livres ou leur mémoire des phrases de Cicéron, de Tite-Live ou de Sénèque, à les ordonner selon les règles et à les orner de « figures » prises à Virgile ou à Ovide. On n'exerçait donc que la mémoire et l'ingéniosité à appliquer des recettes de style.

(*) Voir, dans la Bibliothèque Larousse, *Anthologie des écrivains français des XVe et XVIe siècles* (Prose) et les *Chefs-d'œuvre de la langue française* (Prose).

On apprenait cette science de mots dans la malpropreté et la cruauté. L'hygiène n'existait même pas ; les écoliers étaient vêtus le plus souvent de hardes haillonneuses ; ils étaient rongés de vermine. Ils se battaient à l'occasion si férocement qu'il y avait des blessés et parfois des morts. Pour les contenir et les mieux pénétrer des vertus de la grammaire ou de la rhétorique, les régents usaient sans discrétion de la férule, du fouet et de la prison : « Vous n'oyez, dit Montaigne, que cris et d'enfants suppliciés et de maîtres enivrés en leur colère ; » on les guide « d'une trogne effroyable », c'est-à-dire qu'on ne les guide pas, on les « abêtit ».

La méthode de Montaigne. — 1° *Les intentions.* — Montaigne n'était pas le seul à se préoccuper de réformer l'institution des enfants. Des contemporains, comme la Primaudaye, dans son *Académie française*, avaient protesté contre la discipline et la méthode des collèges. Mais Montaigne ne l'a fait qu'à sa guise et selon sa tête. Il ne se propose pas d'écrire un traité en forme pour les pédants. Il donne à la comtesse de Gurson des conseils non pour tous les enfants, mais pour son enfant qui sera gentilhomme et qui devra mener une vie de gentilhomme, non de procureur ou de docteur. Il ne donne même pas tous les conseils, mais « une seule fantaisie qu'il a, contraire au commun usage » ; la comtesse trouvera aisément ailleurs ceux qui la renseigneront sur « plusieurs autres grandes parties » de l'éducation, sur les sciences par exemple. Le chapitre de Montaigne n'est donc qu'une conversation ; il y faut même chercher autre chose que de la pédagogie. Il est rédigé en 1579 et il est inséré dans les *Essais*. A cette date, et jusqu'à la fin de sa vie, Montaigne a formé le projet que Pascal jugera sot et qu'il juge fort sage, celui de se peindre. C'est en faisant de lui un portrait naïf qu'il apprend à bien se connaître, donc à bien se conduire, et qu'il nous enseigne l'art de nous conduire nous-mêmes. Il y aura donc un peu de tout dans le chapitre : d'abord les souvenirs de jeunesse de Montaigne, comment il fut élevé par son père, comment il n'apprit rien au collège de Guyenne, sinon à jouer des tragédies latines ; et puis toutes sortes de confidences : ses goûts pour l'histoire ou la poésie, son amour pour Plutarque, comment il lit, comment il tire profit de ses lectures sa complexion physique, le style qui lui déplaît, celui qui lui plaît et qu'il fait sien. L'érudition de Montaigne s'y étale, son habitude de penser à propos de ses livres, d' « entrelacer »

à ses réflexions celles de Plutarque, Sénèque, Chrysippe, Apollodore, Cicéron, Thémistocle et cinquante autres. Dans les notes de l'exemplaire de Bordeaux, préparées pour une nouvelle édition, ce sont même les confidences qui se développent bien plutôt que la pédagogie ; Montaigne nous y expliquera, par exemple, comment il tire profit des « vieux champions » de la Grèce et de Rome, ou comment son oisiveté et sa solitude ne sont pas égoïsme ou paresse. Le chapitre n'est pas un traité. Ce n'est qu'une méditation ou même une « songerie ».

2° *Les principes.* — Pourtant cette méditation aboutit non à des réflexions décousues, mais à des principes généraux.

Montaigne pense d'abord que plus fait douceur que violence. Pour que son enfance fût joyeuse, son père l'éveillait au son des instruments ; pour que l'étude du latin fût aisée, il lui choisit un pédagogue qui, étant Allemand, ne savait pas de français, et s'en tenait au latin. Tous ceux qui l'entouraient ne lui parlèrent, bien ou mal, qu'en latin. Il l'apprit donc comme sa langue maternelle. Il faut imiter le père de Montaigne, s'efforcer de faire de l'instruction un plaisir, en sollicitant cette curiosité naturelle qui rend l'effort aisé. Point de « furieux maître d'école ». Point de ces géhennes où l'on travaille quatorze ou quinze heures par jour comme un portefaix. On étudiera dans le cabinet, au jardin, à table ou au lit : « toutes places lui seront études. » Cette éducation aimable est la meilleure, parce que la vie n'est pas faite pour l'austérité, mais pour la joie. Sur ce point Montaigne, en vieillissant, a même cru devoir insister. Une longue addition de l'édition de Bordeaux discute sur le caractère de la vertu. Elle n'est pas « plantée à la tête d'un mont coupé et inaccessible » : elle est « logée dans une belle plaine fleurissante ». Elle n'est pas « cette sotte image triste, querelleuse, débile, menaceuse, mineuse » : elle est « belle, triomphante, amoureuse, délicieuse pareillement et courageuse, ennemie professe et irréconciliable d'aigreur, de déplaisir, de crainte et de contrainte, ayant pour guide Nature, Fortune et Volupté pour compagnes ». C'est, en un mot, la vertu de Montaigne ou celle qu'il s'efforce de pratiquer.

Pour y atteindre, nous rejetterons toutes les méthodes des collèges. Nous ne chercherons pas à faire de notre élève un savant à la mode des écoles ; il aura « la tête bien faite » plutôt que « bien pleine ». Le gain de l'étude ne sera pas de savoir plus de choses, mais d'être « devenu meilleur et plus sage ». Point

donc de grammaire ou de rhétorique qu'on « place en la mémoire » ; « savoir par cœur n'est pas savoir ». En un mot, il faut uniquement former le jugement : non pas le jugement comme l'entendent des « latineurs » et des professeurs « d'ergotismes » qui ne raisonnent que sur des mots, mais celui qui s'applique à la vie et se forme par la vie. C'est-à-dire que nous apprendrons à notre élève du latin (bien que Montaigne n'y tienne pas) et des sciences, dont il ne s'occupe guère ; surtout, nous lui apprendrons à bien lire et à bien observer. Dans ses lectures, il cherchera non des « figures de style » et des phrases toutes faites, mais l'expérience des grands hommes du passé. Il observera par lui-même les choses et surtout les gens ; il verra comment ils se conduisent, réussissent ou échouent. « Tout ce qui se présente à nos yeux sert de livre suffisant : la malice d'un page, la sottise d'un valet, un propos de table. » « Il sondera la portée d'un chacun : un bouvier, un maçon, un passant... ; à contrôler les grâces et façons d'un chacun, il s'engendrera envie des bonnes et mépris des mauvaises. » On y joindra les voyages — ces voyages que Montaigne allait entreprendre quelques mois plus tard — « pour en rapporter principalement les humeurs de ces nations et leurs façons, et pour frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui ». Enfin on n'oubliera pas l'éducation physique. Bienveillante et divertissante quand il s'agit de former l'esprit, l'éducation sera énergique et même rude quand il s'agira d'assouplir et d'endurcir le corps.

La culture idéale selon Montaigne. — Ainsi nous formerons un gentilhomme qui saura se pousser dans la vie. Montaigne n'oublie pas qu'un comte de Gurson doit « commander un peuple, pratiquer l'amitié d'un prince ou d'une nation étrangère » plutôt que dresser un argument. Parce qu'il connaîtra les hommes et se connaîtra lui-même, il saura conduire et assurer sa fortune. On en fera un homme apte « à la conversation civile », sachant tenir son rang avec agrément et simplicité. Surtout, on en fera un sage, qui sera non pas peut-être un Montaigne, mais ce que Montaigne voudrait être. Il sera d'abord franc et sincère envers lui-même, comme envers les autres. Sa vie ne sera pas conduite par des passions aveugles ou des habitudes machinales, mais par cette vérité et cette raison qui sont « communes à un chacun » et qui sont la nature même. Il jouira des joies intellectuelles et des plaisirs physiques comme cette nature le permet et le demande.

Mais il en jouira avec la modération et la tempérance que les erreurs et les punitions des autres lui auront enseignées. Surtout, il aura assoupli et réglé son intelligence. A force de lire, d'observer, de voyager, il aura appris à se défier des opinions toutes faites, des coutumes aveugles, des crédulités orgueilleuses et ineptes. Il craindra « l'opiniâtrer » et le « contester ». Il saura « se raviser et se corriger ». Il comprendra enfin que l'homme ne sait pas grand'chose, que notre vanité fait de nous le centre du monde, mais que le monde est divers, contradictoire et que le sage s'en tient au doute et à la tolérance. « Quand les vignes gèlent en mon village, mon prêtre en argumente l'ire de Dieu sur la race humaine, et juge que la pépie en tienne déjà les cannibales... Mais qui se présente, comme dans un tableau, cette grande image de notre mère nature en son entière majesté ; qui lit en son visage une si générale et constante variété ; qui se remarque là-dedans, et non soi, mais tout un royaume comme un trait d'une pointe très délicate : celui-là seul estime les choses selon leur juste grandeur. »

L'avenir de cette pédagogie. — Assurément cette pédagogie est incomplète. Nous en avons donné les raisons. Elle est destinée au comte de Gurson ou à des gens bien nés comme lui, non à tous. Ajoutons que si Montaigne fait peu de place aux sciences, c'est parce que, exception faite pour la géométrie, elles étaient encore fort grossières ; physique, chimie, histoire naturelle n'étaient guère que des recueils de «merveilles» souvent absurdes. Mais toute une part de la doctrine devait avoir une influence profonde. Pendant plus d'un siècle, on enseignera encore la grammaire, la rhétorique, la scolastique. On n'y fera nulle place à l'observation ou à l'expérience ; on y vivra loin de la vie. Mais, de plus en plus, on se proposera d'y former non un « pédant », mais un « honnête homme », c'est-à-dire un homme du monde. Surtout, le gentilhomme idéal de Montaigne deviendra sur bien des points l'idéal du XVII^e siècle. Les conseils que donneront un chevalier de Méré et dix autres pour « bien se conduire dans le monde » rappelleront dans une certaine mesure ceux de Montaigne. L'école classique se proposera d'observer l'homme et de dégager ce qui est « commun à un chacun ». Ce sont quelques-uns des principes essentiels de l'*Institution des enfants*.

PASCAL *

Pensées sur l'esprit humain et sur le style. — Pensées sur la misère de l'homme. (Sections I et II de l'édition de M. Brunschvicg.)

Les *Pensées* sont les fragments d'une apologie de la religion catholique. Le dessein de Pascal n'était pas nouveau. Tout le monde lisait, vers 1660, des apologies du christianisme. Mais sa méthode était profondément neuve. Et cette originalité apparaît nettement dans les pensées sur l'esprit, sur le style et sur la misère de l'homme.

Toutes les apologies qui précèdent celle de Pascal, entendons les apologies qu'on lisait au XVII^e siècle, et dont Pascal a connu un certain nombre, sont des démonstrations. Charron (*les Trois Vérités*, 1593), Hugo Grotius (*De veritate religionis christianæ*, traduit six fois de 1636 à 1659), Raymond Martin (*Pugio fidei*, imprimé en 1629), Campanella (Italien, *Atheismus triumphatus*, 1631), etc..., s'adressent à la raison de leurs lecteurs. Ils prétendent plus ou moins les convaincre comme un géomètre démontre que les trois angles d'un triangle sont égaux à deux droits ou comme la conclusion d'un syllogisme découle de ses prémisses. En un mot, ils sont philosophes, et s'adressent à des lecteurs capables de philosophie. Les raisons de sentiment n'interviennent que par exception.

Toute autre est l'intention de Pascal. Pascal a bien vu que ce n'est pas, le plus souvent, par raisonnement qu'on s'éloigne de la religion, ni, par conséquent, qu'on y revient. Il y a eu au XVI^e siècle, abondamment, des athées ou des déistes raisonneurs, des incrédules par système qui composaient et lisaient de méthodiques in-folio hérissés d'arguments. Les libertins que connaît ou peut connaître Pascal sont presque tous bien différents de ces discuteurs. Sans doute Desbarreaux, Cyrano, Lhuillier, Chapelle, une Ninon de Lenclos, ceux même qui le sont avec plus de discrétion, M^me de la Sablière, Miton ou Méré, savent encore « philosopher ». Mais ils obéissent tout autant à leur intérêt. La religion gêne moins leur raison que leur plaisir ;

(*) Voir dans la Bibliothèque Larousse : PASCAL, *les Pensées* (2 vol.).

une voix secrète s'élève en eux qui plaide pour la vie large, joyeuse, pour la liberté de la « débauche ». Déjà ces libertins, au sens intellectuel du XVII^e siècle (incrédules), le sont au sens actuel du mot. Bien d'autres n'ont jamais raisonné et se contentent de suivre cette « bonne loi naturelle » qui les mène tout droit à la liberté du vice. Une princesse Palatine, un prince de Conti, une demoiselle de Lionne, une dame de Villedieu, n'ont pas besoin qu'on leur démontre le mensonge de la religion ; ils le sentent ou croient le sentir. Or, ce sont ces libertins ou ces mondains-là que Pascal veut convertir. Il faut donc chercher une autre méthode.

L'esprit de géométrie et l'esprit de finesse. — Cette méthode, Pascal l'a découverte en cessant d'être un pur mathématicien. Longtemps il n'a été qu'un « géomètre » habile à tirer d'un principe mathématique des conséquences ingénieuses et profondes. Il a vécu pour la raison pure. Ce goût du raisonnement mathématique persistera d'ailleurs en lui invinciblement. Il tentera de nous démontrer (section II) qu'on peut trouver dans un ciron un univers semblable au nôtre et infiniment plus petit, avec son firmament, ses planètes, sa terre, ses animaux, avec ses cirons, dans ces cirons un nouvel univers, avec ses cirons, et ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Nous n'avons plus la même conception de l'infini de petitesse physique. Pascal raisonne en géomètre, pour qui, théoriquement, on peut inscrire dans une figure une figure semblable, mais plus petite, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Mais, de géomètre, il est devenu physicien. Il a rencontré des faits que l'on n'adapte pas au raisonnement, auxquels le raisonnement doit s'adapter. Pour expliquer la suspension du mercure dans le tube barométrique de Torricelli, Descartes veut raisonner d'après ses principes, et il se trompe. Pascal, au contraire, observe, se soumet aux faits, et il comprend.

Surtout Pascal a été mondain. Entendons non pas qu'il a vécu une vie de plaisirs, mais qu'il a connu ceux qui la menaient ; non pas peut-être qu'il a vraiment aimé, mais qu'il a compris qu'on pouvait aimer, et suivi curieusement le manège des amants. Le *Discours sur les passions de l'amour* est bien décidément de lui. G. Lanson a montré qu'il n'avait pu être écrit que par un homme connaissant le texte authentique, manuscrit et inconnu, des *Pensées*, c'est-à-dire par Pascal. Quand on aime on ne démontre pas par théorèmes ni par syllogismes qu'on aime et qu'on doit être aimé. Les preuves qui touchent les cœurs ne

sont pas celles qui convainquent les philosophes ou les savants. Or ce n'est pas seulement l'amour, c'est la vie tout entière qui est menée par ces raisons fort indifférentes à la raison.

Pascal en fit évidemment l'expérience. Il y fut aidé par des amis, par Miton qu'on connaît assez mal, par le chevalier de Méré que M. Boudhors a étudié avec précision. On a exagéré l'influence de Méré parce qu'il l'a lui-même exagérée, et parce que dans une lettre très connue sur l'esprit de finesse, adressée à Pascal en 1654, il y traite Pascal en petit garçon, fort novice dans la science du monde. A regarder les textes de près, on s'aperçoit que c'est Méré, esprit brouillon et changeant, qui a pris souvent ses leçons dans Pascal. Mais Méré, s'il n'a pas été un maître, a été du moins pour Pascal un spectacle fort instructif. C'était un seigneur « hautain et relevé », fort glorieux dans ses propos, et fort cavalier dans ses manières, mais de toute petite fortune. Comme il voulait mener grand train et tenir le rang qu'il destinait à ses mérites, il se poussa dans le monde avec souplesse. Nous ne serions pas tout à fait d'accord avec lui sur la qualité des moyens ; il acceptait volontiers de l'argent des dames — en tout bien tout honneur peut-être —. Mais on n'y regardait pas alors de si près. Méré fut tenu pour le modèle du galant homme et vécut largement, tout en ayant peu. Il fit donc de sa réussite un système et il écrivit des Traités qui enseignaient l'art d'être honnête homme, entendons le « moyen de parvenir ». Pascal l'écouta, le regarda vivre, et en fit son profit.

Le profit, c'est que la philosophie et la géométrie, d'un côté ; la vie, de l'autre, sont deux. Pour réussir dans la science, il faut l'esprit du géomètre ; pour réussir dans la vie, il faut l'esprit de finesse. L'esprit de géométrie est un esprit qui part de principes « palpables », mais éloignés de l'usage commun, les axiomes. De ces axiomes, la raison raisonnante tire une suite infinie de conséquences ; la démonstration se fait par le passage méthodique d'une vérité à une autre. Au contraire, l'esprit de finesse (qui a d'ailleurs son application dans les sciences) nous permet de saisir dans le spectacle de la vie, dans les caractères, les sympathies et antipathies, des principes très « déliés » qui les expliquent. On ne passe pas ou on ne passe guère de ces principes à d'autres principes, méthodiquement. La science de la vie ne repose pas sur quelques vérités premières d'où l'on dégage d'autres vérités ; elle suppose des principes « en si grand nombre qu'il est presque impossible qu'il

n'en échappe ». Aussi, il y a deux sortes d'esprits : les logiciens qui ne comprennent pas grand'chose à la vie, et les intuitifs qui ne s'entendent guère aux sciences. Mais la question de la religion et du salut se pose pour les uns comme pour les autres. Pascal veut donc trouver une méthode qui parle « au cœur » comme à la raison, qui touche les esprits fins, les mondains, les Mérés et les Mitons, comme les géomètres.

La rhétorique de Pascal. — De là tout ce qu'on a appelé la « rhétorique » de Pascal, toutes les remarques sur le style, les règles, l'éloquence. Personne n'a été moins « bel esprit » que lui. Personne n'a méprisé plus profondément les curiosités de la rhétorique ou même les plaisirs de l'art. C'est ainsi qu'il condamne durement le théâtre qui ne saurait rien enseigner que « toutes les beautés et toutes les douceurs de l'amour ». Bien écrire n'a jamais été pour lui un but ; mais c'est un moyen indispensable. Pour convaincre ses lecteurs de la vérité de la religion, il faut leur plaire. Et il faut, par conséquent, établir les principes de l'art de plaire. Principes qui sont ceux de l'école classique, mais où Pascal garde une originalité profonde.

Comme tous les classiques, Pascal condamne les vaines recherches de style. Il veut qu'on songe à la misère de l'homme, à l'absurdité de ses plaisirs, à la grandeur de Dieu, non à l'esprit de l'auteur, à l'ingéniosité d'une antithèse. « La vraie éloquence se moque de l'éloquence. » « Il faut de l'agréable et du réel ; mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du vrai. » « Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes. » « *Éteindre le flambeau de la sédition*, trop luxuriant. » « *L'inquiétude de son génie*, trop de deux mots hardis. » Ce n'est pas d'ailleurs qu'il faille s'en tenir à un style toujours nu et froid. Pour traduire la grandeur de la pensée et son pathétique, il faut un style grand ou pathétique : « ne pas faire grand ce qui est petit, ni petit ce qui est grand. » « Il y a des lieux où il faut appeler Paris, Paris, et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume. » « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque. »

Ainsi on atteindra ce qui justifie le style : la conviction. On persuadera le lecteur par cette raison psychologique profonde que l'esprit de finesse a enseignée à Pascal : on ne veut être

déterminé que par soi-même. L'amour-propre humain est presque invincible ; il faut se servir de lui-même contre lui-même. Tant que l'écrivain écrit pour le plaisir d'écrire, ou pour se faire admirer, il emporte peut-être l'admiration, non la conviction. Il faut, au contraire, qu'en le lisant le lecteur ait l'impression de se retrouver. « Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir ; car il ne nous a pas fait montre de son bien, mais du nôtre. » « L'éloquence est un art de dire les choses de telle façon : 1° que ceux à qui l'on parle puissent les entendre sans peine et avec plaisir ; 2° qu'ils s'y sentent intéressés, en sorte que l'amour-propre les porte plus volontiers à y faire réflexion. » Ainsi « l'auditeur sera comme forcé de se rendre ». Ainsi « la manière d'écrire d'Épictète, de Montaigne, de Salomon de Tultie (c'est-à-dire de Pascal [1]) est la plus d'usage, qui s'insinue le mieux (2) ».

La première étape de la conversion. — Misère de l'homme. — Nous savons maintenant comment il faut parler aux libertins. Mais de quoi faut-il les entretenir ?

Ne commençons pas par raisonner, puisqu'ils n'ont pas, le plus souvent, raisonné pour cesser de croire. Ce qu'ils cherchent, c'est à être heureux. Ils croient, instinctivement, trouver le bonheur dans le plaisir. Montrons-leur donc que cette poursuite est vaine. Montrons-leur même que la recherche du bonheur est nécessairement vaine, que la condition de l'homme est d'être misérable, tant qu'il veut être homme au lieu de s'oublier en Dieu. Ainsi, avant de convertir, on créera le besoin de la conversion. En faisant plus cruellement sentir à l'homme son mal, on l'obligera à chercher le remède.

« Première partie : Misère de l'homme sans Dieu. Seconde partie : Félicité de l'homme avec Dieu. »

A vrai dire, Pascal reste invinciblement un géomètre autant qu'un esprit fin. Les habitudes de savant se mêlent, quoiqu'il en ait, à ses observations sur la vie. Sa démonstration de la

(1) Salomon de Tultie était l'anagramme de Louis de Montalte, pseudonyme de Pascal, dans les *Provinciales*.

(2) La pensée, qui serait singulièrement orgueilleuse, n'est peut-être pas de Pascal. Elle n'est pas de l'écriture de Pascal. Elle serait, comme Joseph Bédier l'a montré, une réflexion des éditeurs des *Pensées*.

misère de l'homme s'adresse tout autant à des raisonneurs qu'à des lecteurs avides surtout de bien vivre. Le fragment le plus long, le plus achevé, sur la disproportion de l'homme, n'est qu'un argument de géomètre. Raisonnement admirable de puissance et d'expression, mais où une Anne de Gonzague, un prince de Conti ou même un Saint-Évremond auraient justement trouvé l'auteur au lieu d'eux-mêmes. Il est vrai que l'homme n'est qu'un être imperceptible perdu sur la terre, et que cette terre n'est qu'un atome perdu dans un univers infini, « sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». S'il n'est pas vrai, sinon pour un raisonnement de géomètre, qu'il y ait dans une partie infime de cet univers une infinité d'univers plus petits emboîtés les uns dans les autres, il est vrai du moins que notre esprit s'épouvante devant l'infini de petitesse. Pourtant, si c'est là une angoisse, ce n'est guère qu'une angoisse de philosophes et non pas de gens du monde. Méré répondait tranquillement à Pascal que la démonstration sur l'infiniment petit était le fait d'un petit esprit et d'un « demi-savant », et qu'il avait, lui, un « sentiment naturel » meilleur que ses démonstrations.

Mais pour convaincre Méré et les autres de leur misère, Pascal avait des arguments tirés de la réalité et non plus de la logique. D'autres l'avaient aidé à les trouver. Pascal a pratiqué assidûment Montaigne, qui lui a enseigné non pas le scepticisme, mais l'esprit critique. Il lui a montré que la vie des sociétés et la sécurité morale des individus reposaient sur la coutume, et que la coutume n'était le plus souvent que l'accoutumance à la sottise et l'acceptation commune de l'absurdité. Ce qui paraît juste et nécessaire aux antipodes, ou même plus près de nous, nous semble criminel ou stupide, et ne l'est pas plus, bien souvent, que nos usages et traditions. Montaigne en concluait qu'il n'y a pas de règle pour discerner la vérité de l'erreur, et que le plus simple est de vivre comme ses pères, dans l'ordre établi, préférable à une éternelle et dangereuse inquiétude. Pascal, lui, ne veut pas nous laisser le repos de cette sagesse. Il prétend démontrer à Montaigne, aux sceptiques, aux libertins, que leur erreur est de croire tenir une vérité et une sagesse, même bornée à la commodité et à l'utilité. Cette commodité nous fuit ; cette vérité nous échappe dès que nous croyons la saisir.

Dans l'ordre social, tout repose bien, comme le croyait Montaigne, sur la coutume et sur les prestiges de l'imagination.

« Qui est-ce qui dispense la réputation ? Qui donne le respect et la vénération aux personnes, aux ouvrages, aux lois, aux grands, sinon cette faculté imaginante ? » C'est pour parler à l'imagination que les magistrats se vêtent de robes rouges et d'hermine, et jugent dans des palais ; que les médecins se servent de leurs soutanes et de leurs mules (ils allaient faire leurs visites montés sur des mules), les docteurs de bonnets carrés et de robes « trop amples de quatre parties », pour « duper le monde ». Seuls, les rois, qui ont pour eux la force, se sont contentés de s'entourer de « trognes armées ». Aussi, quand on y songe, l'autorité et la science ne sont que des apparences. Rien ne sert de dire que nous nous accommoderons de ces apparences et que nous feindrons de les respecter. Car l'imagination ne se laisse pas brider. Cette « maîtresse d'erreur et de fausseté » nous conduit à sa guise, non à la nôtre. « Le plus grand philosophe du monde, sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer. » Il dépend donc de son caprice, non de notre raison, de nous jeter hors de notre sagesse pratique, dans le tourment et l'inquiétude.

C'est même une nécessité. Car le repos de Montaigne, le mol oreiller qu'il promet aux têtes bien faites, n'est qu'une chimère. Livré à lui-même, l'homme, par sa nature, est voué à une perpétuelle tribulation. Sa destinée n'est pas de goûter le bonheur, mais de courir après lui. Dès qu'il l'a saisi, il en est rassasié, et il s'en forge un autre, qu'il n'a pas, qu'il poursuit et qui n'est plus rien dès qu'il est atteint. « Notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort. » « Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses. » Ainsi nous trompons notre ennui par le jeu et la conversation des femmes, la guerre, l'ambition. Ainsi nous nous fatiguons à la chasse, non pas pour la « prise » que, le plus souvent, nous n'apprécions pas, mais pour la chasse. Et pourtant « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre ».

C'est que le repos nous est plus cruel que la fatigue de la chasse, les dangers de la guerre, les déceptions de l'ambition. L'homme « sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vice. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, les chagrins, le dépit, le désespoir ». Mis en face, par le repos, de

« notre condition faible et mortelle », elle nous paraît « si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près ».

Félicité de l'homme avec Dieu. — Cette analyse du « divertissement » n'appartient pas tout entière à Pascal. Montaigne l'avait ébauchée. Elle est plus ou moins précisée dans la doctrine chrétienne de la concupiscence qui montre la vanité des plaisirs du monde. Bossuet la reprendra à son compte dans son *Traité de la concupiscence*. Mais, nulle part, elle n'a la vigueur, l'âpreté que lui a données Pascal. Pascal n'est pourtant pas un sceptique. Dans son *Apologie*, le libertin, chassé des plaisirs qui n'étaient qu'un effort impuissant pour se tromper lui-même, devait être mené vers le seul repos et le seul bonheur, vers Dieu, vers la chambre nue et solitaire où l'on n'a plus besoin de plaisirs parce qu'on y vit avec la pensée et l'amour de Dieu. Après avoir dissipé les prestiges de l'imagination, Pascal s'adresse à la raison du libertin. Il lui montrera, dans les *Pensées :* que nous n'avons pas à étudier, que la raison de l'incrédule ne saurait prouver aucune vérité, que toutes les sciences supposent des axiomes indémontrables et par conséquent arbitraires, qu'il y a une autre vérité que saisit d'un seul coup le discernement immédiat du cœur ; que les vérités religieuses sont des vérités intuitives et n'en sont pas moins certaines ; qu'au surplus, il n'y a qu'une façon d'expliquer la contradiction entre notre grandeur et notre misère : le dogme du péché originel ; et qu'enfin Dieu s'est manifesté par des prophéties, des miracles, par la perpétuité de la doctrine, etc... Le pessimisme de Pascal n'accable que pour relever.

CORNEILLE *

LE CID

(Joué a la fin de 1636).

I. LES INFLUENCES

Le Cid, comme *Andromaque*, comme *la Nouvelle Héloïse*, comme les *Méditations*, a été vraiment, pour les contemporains, une révélation. Pourtant tout n'y était pas neuf ; il faut préciser d'abord ce que la pièce emprunte et ce qu'elle renouvelle.

La tradition dramatique vers 1636. — Comme les pièces contemporaines, elle est toute pénétrée de romanesque. Sans doute Hardy et quelques autres ont ébauché des tragédies qui posent des problèmes de psychologie, mais cette psychologie n'intéresse que si elle met de « grandes âmes » aux prises avec mille aventures surprenantes. Le romanesque emplit d'ailleurs la vie de ces grands seigneurs et de ces grandes dames qui s'ennuient et qui courent obstinément les aventures de la guerre et de l'amour. Bussy ramasse le gant de sa dame dans la cage d'un lion. Toiras, de Luynes, pour la gloire de la leur, montent à l'assaut sans casque et sans cuirasse. M. d'Oradour force la maison de Mlle Ferrier et l'enlève en carrosse. Mme de Montravel défend son château contre son frère, M. de Créqui. Les fêtes copient les fantaisies somptueuses de l'*Astrée*. On se costume en nymphes ou en bergers ; on machine dans ses jardins des grottes, des labyrinthes, des cabanes de magicien. Les romans (l'*Ariane* de Desmarets, le *Polexandre* de Gomberville), le théâtre et la vie semblent sans cesse se mêler. En 1635, Rotrou fait jouer sa tragi-comédie de l'*Innocente infidélité*. Toute l'action dépend d'un « charme », d'une bague magique qu'Hermance, abandonnée par Félismond, a obtenue d'une magicienne. Par la puissance du charme, Félismond déteste Parthénice qu'il vient d'épouser et la condamne à mourir. Elle

(*) Voir dans la Bibliothèque Larousse : Corneille, *Théâtre choisi illustré* (3 vol.).

n'est sauvée que par la pitié d'Évandre qui la cache dans un château. Là, elle repousse et tue à coups de pistolet un ancien amant qui a découvert sa retraite ; elle y demeure jusqu'au jour où la magicienne révèle le charme qu'on arrache à Hermance pour rendre Parthénice à Félismond.

A travers tout ce romanesque et ces incohérences circulent des sentiments héroïques et déjà cornéliens. Les âmes, quand elles ne sont pas toutes conventionnelles, y sont forcenées. Les sentiments de l'honneur ou de l'amour les emplissent tout entières. La Sidonie de l'*Agésilas de Colchos* de Rotrou promet sa fille à qui tuera l'amant qui l'a abandonnée et que d'ailleurs elle aime toujours. Comme Chimène elle venge sa « gloire » sur son amour :

Je demande sa mort et désire sa vie...

et les amants de son *Heureuse constance* (1635) sont prêts à mourir sans regret, puisqu'ils s'aiment :

La mort nous guérira des maux que vous nous faites.

Ces fantaisies se traduisaient dans le décor, comme dans la conduite de l'action. Il y avait, dans l'*Innocente infidélité*, un temple, un monologue au haut d'une tour, une bataille, le temple tendu de noir, un tombeau. Il y a, dans une pièce de Rampale, un palais, un antre de magicien, un parc, une lune « qui marche » et des chants de rossignol.

Le théâtre de Corneille avant « le Cid ». — Tous ces goûts se retrouvent, avec plus d'art, chez Corneille avant *le Cid*. Les comédies ne sont que des fantaisies divertissantes. Les tragi-comédies et sa tragédie de *Médée* ne sont pas plus « raisonnables ». Il y a dans *Clitandre* l'appel d'un cor, un orage, trois seigneurs déguisés en paysans masqués et une demoiselle en gentilhomme. Une belle, d'un coup d'épingle, crève l'œil d'un galant trop entreprenant. L'*Illusion comique* est bâtie tout entière sur l'art d'un magicien qui évoque par ses incantations, devant le père, la vie d'un fils disparu. La Médée, de *Médée*, tragédie, est bien si l'on veut cornélienne :

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi,
Moi, dis-je, et c'est assez...

Mais elle a lu en même temps l'*Astrée*, l'*Ariane* ou la *Diane* de Montemayor. Elle a, elle aussi, ses charmes qui mènent toute l'action. C'est par un charme qu'elle délivre Égée emprisonné ; c'est une robe charmée qu'elle offre à sa rivale Créuse. Un feu

invisible consume ceux qui la revêtent ou la touchent. Ainsi meurent Créuse et son père, cependant que Médée tue ses enfants et s'enfuit dans un char volant.

Le romanesque dans « le Cid ». — Les sources du « Cid ». — *Le Cid* gardera quelque chose de tout cela. Le modèle suivi par Corneille le poussait d'ailleurs vers le romanesque. Une anecdote, rapportée par un critique du XVII^e siècle, nous raconte qu'un M. de Chalon, secrétaire de la reine Anne d'Autriche, suggéra à Corneille d'apprendre l'espagnol et lui signala la pièce de Guillem de Castro (1567-1630), *las Mocedades del Cid* (les Enfances du Cid). L'anecdote est vraisemblable. Fontenelle, neveu de Corneille, ne l'a pas démentie. M. Roosbroeck a développé à ce sujet une thèse ingénieuse. *Le Cid* est composé en 1636. Or, on était en guerre avec l'Espagne depuis 1635 ; la guerre était longue, incertaine, et l'on s'est étonné que Corneille ait choisi un sujet de pièce qui exaltait l'honneur espagnol. Mais Anne d'Autriche était placée, à la cour de France, dans une situation analogue à celle de Chimène, entre son amour pour son père le roi d'Espagne, et son amour pour son mari Louis XIII. Nous savons qu'on essaya d'en tirer parti contre elle. Corneille aurait écrit sa pièce pour montrer qu'on peut, en fin de compte, comme Chimène, se décider pour son fiancé ou mari. Et c'est pour cela que le père de Corneille aurait été anobli en 1637. Quoi qu'il en soit, Corneille lut les *Mocedades*. Il lut aussi l'histoire du Cid dans l'historien espagnol Mariana et deux romances du *Romancero du Cid*. Le Cid du *Romancero* et de l'histoire est un seigneur valeureux, mais sans scrupules, et qui dut sa puissance à ses « astuces » autant qu'à son épée. L'histoire et la légende nous disent qu'il épousa Chimène, mais ne nous disent point s'ils s'aimaient. « J'ai tué un homme, lui dit-il, et je te donne un homme », c'est-à-dire, « tu n'as plus de père, voici un mari ; tu n'y perds pas ». Guillem de Castro a transformé cette histoire pittoresque et simpliste en y laissant le drame tumultueux qui plaisait à ses contemporains.

ANALYSE. — Première journée. — *Rodrigue vient d'être armé chevalier. Il est aimé de l'Infante et de Chimène, fille du comte Don Gormas. Don Gormas, outré que le roi ait donné Don Dièguc à son fils comme gouverneur, soufflète Don Dièguc. Celui-ci, rentré chez lui, appelle ses deux derniers fils et leur serre la main violemment. Ils gémissent, mais se soumettent. L'aîné, Rodrigue, à qui Don Dièguc mord le doigt, se*

révolte. Heureux de cette révolte, le père raconte l'outrage. Rodrigue, bien que désespéré parce qu'il aime Chimène, provoque le comte et le tue sous les yeux mêmes de sa fiancée.

Deuxième journée. — *Chimène demande justice au roi en lui tendant un mouchoir trempé dans le sang de son père. Don Diègue défend son fils en montrant sa joue qu'il a teinte du sang du comte. Le roi diffère sa décision. Cependant Rodrigue va trouver Chimène et lui offre sa vie pour expier son offense. Chimène refuse en lui avouant qu'elle l'aime toujours. Plusieurs mois s'écoulent. Rodrigue s'est caché dans un désert, lorsque son père vient le chercher pour repousser les Maures qui ont envahi la Castille. La bataille s'engage, racontée par un berger couard qui s'est caché au haut d'un arbre. Rodrigue, vainqueur, rentre au palais. En même temps Chimène s'y présente pour demander justice. Le roi bannit Rodrigue.*

Troisième journée. — *Rodrigue va revenir à la cour et Chimène reprend sa poursuite. Mais Don Arias, par ruse, annonce la mort de Rodrigue. Chimène, désespérée, laisse éclater son amour pour celui qu'elle croit mort, puis se reprend lorsque Arias révèle la vérité. Elle invoque le jugement de Dieu et promet sa main à celui qui lui apportera la tête de Rodrigue. Rodrigue, sur le chemin du retour, rencontre un lépreux qu'il secourt, près de qui il se couche. Le lépreux, qui était saint Lazare, se transfigure, et annonce à Rodrigue sa gloire future. Puis le combat singulier a lieu entre Rodrigue et l'Aragonais Gonzalez. Un messager annonce qu'un chevalier arrive avec la tête de Rodrigue. Chimène, désespérée, demande à s'enfermer dans un cloître. Sur quoi, Rodrigue arrive.* « *Pourquoi nous avez-vous trompés ? — Je n'ai trompé personne. Je suis bien un chevalier, et j'apporte la tête de Rodrigue... sur mes épaules.* » *Rodrigue et Chimène sont enfin mariés (le comte est mort depuis trois ans).*

Corneille a emprunté à cette pièce de Guillem de Castro à peu près toute son action.

Acte Ier. — *Elvire, suivante, raconte à Chimène que Don Diègue et Don Gormas sont d'accord pour qu'elle épouse Rodrigue. L'Infante avoue son amour pour Rodrigue, que son rang l'empêche d'épouser ; pour se guérir de sa passion, elle l'a rapproché de Chimène. Le roi vient de choisir Don Diègue pour le poste de gouverneur du prince de Castille. Querelle de Don Diègue et du comte Don Gormas. Soufflet du comte. Plaintes de Don Diègue qui supplie Rodrigue de le venger. Stances de Rodrigue qui se décide à sacrifier son amour pour Chimène à son honneur.*

Acte II. — *Le comte refuse de demander pardon de son offense. Mais Rodrigue le provoque et ils s'éloignent. Chimène confie à l'Infante le trouble où l'affront subi par Don Diègue l'a jetée. L'Infante se perd en espoirs et projets confus. Le roi annonce sa ferme volonté de punir le*

comte, lorsqu'on vient annoncer que Rodrigue l'a tué. En même temps, Chimène demande justice et Don Diègue sollicite le pardon de Rodrigue.

ACTE III. — *Don Sanche propose à Chimène de provoquer Rodrigue ; elle refuse. Puis elle avoue à Elvire qu'elle aime toujours Rodrigue. A ce moment, Rodrigue se présente. Dialogue des deux amants. Rodrigue demande à Chimène de le tuer. Elle refuse en lui laissant entendre qu'elle l'aime. En se retirant, Rodrigue rencontre son père qui lui annonce l'arrivée prochaine des Maures et le met à la tête d'une troupe qui doit les repousser.*

ACTE IV. — *On annonce la victoire complète de Rodrigue. Le roi le félicite et lui demande le récit de la bataille. Chimène se présente. Le roi éloigne Rodrigue et pour éprouver Chimène lui annonce sa mort. Chimène « se pâme », puis, à l'annonce de la ruse, se reprend, et demande un combat singulier qui châtiera Rodrigue. Don Sanche se présente pour le combat.*

ACTE V. — *Entrevue de Rodrigue et de Chimène. Rodrigue annonce qu'il se laissera tuer sans se défendre. Supplications de Chimène :*

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Plaintes de l'Infante ; plaintes de Chimène. Arrive Don Sanche. Chimène croit Rodrigue mort et se désespère. Mais c'est Rodrigue qui est vainqueur et qui a généreusement épargné Don Sanche. Rodrigue ira combattre les Maures. Chimène pardonnera, comme le roi le laisse entendre à Rodrigue :

Laisse faire le temps, ta patience et ton roi.

On voit que Corneille doit à Guillem de Castro tous ses personnages et tous les événements de sa pièce. Il n'a modifié que des détails. Il n'a inventé que la deuxième entrevue de Chimène et de Rodrigue. Son originalité n'est pas dans l'invention : elle est ailleurs.

II. L'ORIGINALITÉ DE CORNEILLE

1° L'assagissement du romanesque. — Il reste dans *le Cid*, et fort heureusement, du romanesque. Cette provocation, ce duel, ce combat nocturne contre la flotte des Maures, ce combat singulier pour le « jugement de Dieu », ce n'est pas l'action simple, « chargée de peu de matière », d'une tragédie de Racine. L'action, d'ailleurs, change incessamment de lieu et ne saurait se passer dans le « vestibule » où peuvent se jouer

Horace ou *Andromaque*. Dans les premières représentations du *Cid*, la scène, selon le système du moyen âge qui se perpétue jusqu'au XVII^e siècle, était divisée en quatre parties : la salle du Conseil et l'appartement de l'Infante dans le palais du roi, une place publique, l'appartement de Chimène. Et l'on ne peut jouer aujourd'hui la pièce qu'avec des changements de décor instantanés.

Mais ce romanesque est assagi. Corneille transforme les héros de Guillem de Castro comme Guillem avait transformé le Cid du *Romancero*. L'humeur farouche des batailleurs espagnols devient l'honneur de « cavaliers » qui ont lu l'*Astrée* et fréquenté la « chambre bleue » d'Arthénice. Plus de poignets tordus, de doigt mordu, de joue teinte du sang de l'offenseur. Plus de Rodrigue qui laisse à la porte la tête sanglante de Gonzalez, mais qui l'apporte. Plus de hors-d'œuvre mystiques ou facétieux, de lépreux qui se transfigure, ou de berger suant de peur et vantant, du haut d'un arbre, les exploits des autres. Presque plus rien qui parle aux yeux. Le duel de Don Gormas et de Rodrigue ne se passe plus sur la scène, sous les yeux de Chimène, mais dans la coulisse. Plus de rois maures qui traversent la scène, traînant leurs captifs et leur butin. Et plus de magiciens, de charmes, de déguisements, de chars volants, de lune marchante, ou de rossignols comme dans les tragi-comédies ou tragédies de Mairet, de Rotrou, de Scudéry, ou de Corneille lui-même. L'action dramatique devient, d'un seul coup et pour près de deux siècles, une « action intérieure ». Corneille nous attache non plus aux événements, mais à l'inquiétude et aux décisions des âmes.

2° *L'héroïsme humanisé*. — Il y a, d'ailleurs, des héros « cornéliens » avant Corneille. Les « grands desseins » et les vertus « sublimes » étaient familiers aux héros tragiques de France ou d'Espagne. Les époux des drames espagnols tuent leur femme sur un simple soupçon d'infidélité, et, avec la femme, l'amant et la femme de l'amant. Au nom de leur « foi » ou de leur honneur, ils exterminent parents, amis ou eux-mêmes. Les héros français ont la même façon de raisonner ou de ne pas raisonner. Jamais, dit l'Hermante de Rotrou,

> Jamais des grands dangers un grand cœur ne s'étonne,
> Et qui n'ose commettre un crime qui couronne
> Observe à ses dépens une lâche vertu.

Mais le mérite de Chimène et de Rodrigue est justement de « s'étonner » davantage et d'être un peu plus lâches devant leur vertu. C'était déjà le mérite de la Chimène et du Rodrigue de Guillem de Castro. Eux aussi, sans jamais hésiter devant leur devoir, gémissent de sa rigueur. Mais ces plaintes humaines sont perdues dans la confusion du décor, des aventures, dans le mensonge d'un style tour à tour pompeux ou alambiqué. Corneille, au contraire, fait vivre des âmes où le courage, la douleur, la plainte sont l'image même de la vie. Pour la première fois, au lieu de trouver un auteur, on trouvait un homme, ou plutôt des hommes. Sans cesse, chez lui, les volontés tendues pour l'effort fléchissent pour un regret, un aveu :

> Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
> Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
> L'unique allégement qu'elle eût pu recevoir.
> . . . . . .
> Va, je ne te hais point !
> . . . . . .
> Rodrigue qui l'eût cru ?
> — Chimène qui l'eût dit ?
> . . . . . .
> Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
> Adieu, ce mot lâché me fait rougir de honte.

Ainsi, à travers toute la pièce, Chimène et Rodrigue « lâchent » ce que leur honneur ne devrait pas dire, rusent avec eux-mêmes : Chimène, pour laisser entendre à Rodrigue qu'elle l'aime ; Rodrigue, pour lui arracher cet aveu qu'exige son cœur d'homme, son honneur ou sa foi.

C'est par comparaison avec cette vérité humaine que l'Infante, Don Sanche et le roi Fernand nous paraissent si pâles. L'Infante n'était pas nécessaire à l'action et Don Sanche n'avait pas besoin d'être un soupirant transi (le Gonzalez de Guillem de Castro ne l'est pas). Corneille pour les peindre s'est asservi aux modes du temps. L'Infante sacrifie son amour à la « gloire » de son rang ; Don Sanche est l'amant vertueux et dédaigné des romans. Ces grandes dames immolant leur cœur à leur naissance et ces soupirants malheureux étaient dans la tradition littéraire. Ils sont morts avec cette tradition. Mais Chimène, Rodrigue et Don Diègue survivent et la pièce avec eux.

3° Le mouvement dramatique renouvelé. — Même révolution dans ce que l'on appelait « la conduite » de la pièce.

L'œuvre de Guillem de Castro est sans doute plus pittoresque, plus riche de ce que les romantiques ont mis à la mode : la couleur locale, les jeux de scène, le remuement. Mais ce remuement n'est pas le mouvement dramatique. La pièce de Guillem de Castro, malgré ses trois journées (qui se jouaient à la suite), ne demande pas beaucoup plus de temps, pour être débitée, que celle de Corneille. Elle est infiniment plus lente. Les tragédies ou tragi-comédies françaises s'attardaient elles aussi. *Le Cid* garde quelques-unes de ces habitudes qui faisaient de notre théâtre un « spectacle » ou un « discours » beaucoup plus qu'une action : les stances de Rodrigue ou de l'Infante, les longues confidences de Chimène à Elvire, de l'Infante à Léonor, le récit de la bataille contre les Maures, les plaidoyers ordonnés comme des mémoires d'avocat où Chimène démontre qu'il faut punir et Don Diègue qu'il faut pardonner. Mais une « impétueuse violence » (selon une expression de Saint-Amant) pousse la pièce de scène en scène, d'acte en acte. Les événements s'appellent et se prennent irrésistiblement. Nous voulons savoir la conséquence et la conséquence de la conséquence, et c'est là le mouvement dramatique :

Va, cours, vole et nous venge...
. . . . . .
A moi, comte, deux mots !
. . . . . .
Sire, sire, justice !
. . . . . .
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix !

Toute la pièce semble ainsi jetée de péripétie en péripétie par de brusques appels et de soudaines résolutions. Les âmes n'ont pas seulement des émotions justes et profondes ; elles vivent en action, pour l'action.

4° *Le style.* — Cette vie dramatique tient d'ailleurs pour une part au style de Corneille. On a eu raison d'y signaler des traces de cette préciosité qui était alors, depuis trente ans, une maladie européenne :

Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir
. . . . . .
Son sang sur la poussière écrivait mon devoir
. . . . . .
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
. . . . . .

sont (avec quelques autres) des vers où Alceste n'aurait pas eu tort de ne voir qu' « affectation pure ». Mais ce ne sont que des

LA TOUR DE MONTAIGNE.
A SAINT-MICHEL-ET-BONNEFARE (DORDOGNE).

PIERRE CORNEILLE, « CINNA ».
GRAVURE TIRÉE DE L'ÉDITION DE 1643.

taches légères. Le style du *Cid* a renouvelé le style du théâtre. Corneille a su garder de ses modèles espagnols et, d'ailleurs, de la tradition, le goût du vers héroïque qui sonne comme un cri d'énergie ou de triomphe, le goût du vers oratoire qui déroule des périodes amples et pathétiques. Il en a presque toujours supprimé la jactance, la pompe et la subtilité. Et il y a mis constamment la « simple nature », ces accents directs où l'on oublie l'art du style et le travail de l'écrivain pour ne plus écouter que la confidence des cœurs ou l'affirmation des volontés. Avec la vérité dramatique et le mouvement dramatique, il a créé un style dramatique.

III. LA QUERELLE DU « CID »

Le Cid eut un succès retentissant. Dix témoignages contemporains nous le prouvent. « Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue » (Boileau). « Beau comme *le Cid* » devient un proverbe. Mais ce succès n'était pas pour plaire à tout le monde. Il éclipsait ceux des contemporains de Corneille qui tenaient à leur gloire, parce qu'elle était la gloire et qu'elle leur assurait des protecteurs et de l'argent. Par surcroît, Corneille manqua de modestie dans son triomphe. La cabale ne fut d'abord qu'un bruit de conversations et de disputes de cabaret. Corneille la prit mal pourtant et, le premier, répondit par une pièce publique : *l'Excuse à Ariste*, où il se mettait délibérément au premier rang :

Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.

Ce fut le signal du déchaînement. Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe*, publia : *l'Auteur du vrai « Cid » espagnol à son traducteur français*, où il n'accusait pas seulement Corneille de plagiat, mais encore de sottise. « Imposteur », « ignorant », « corneille déplumée » donnaient le ton des aménités qui allaient passionner ou divertir la cour, la ville et l'Académie. Corneille répondit par un rondeau injurieux ; puis, Scudéry donna des *Observations sur « le Cid »*, solennelles et pédantesques. Corneille fut traité d'imbécile et de fou incurable et menacé de coups de bâton. M. Gasté a publié ainsi trente-six factums, libelles ou plaidoyers pour ou contre Corneille. Enfin, sollicitée par Scudéry, invitée par Richelieu, l'Académie, érigée en tribunal, publia en 1638 les *Sentiments de l'Académie française sur la tragédie du « Cid »* (rédigés par Chapelain).

Il faut dire, sans doute, « invitée » et non pas commandée.

Pellisson a accrédité la légende d'un Richelieu auteur dramatique médiocre, jaloux d'un Corneille illustre. Pellisson avait douze ans lors de la querelle du *Cid*. En réalité, Richelieu a fait jouer *le Cid* chez lui deux fois, donné 1 500 livres de pension à Corneille, et permis à sa nièce, Mme de Combalet, d'accepter la dédicace de la pièce. C'est Boisrobert qui a demandé à Richelieu de déférer le procès à l'Académie ; Richelieu s'est contenté d'y consentir. Quand il s'est fait lire les *Sentiments*, il en a atténué les critiques.

La querelle n'a guère en elle-même qu'un intérêt anecdotique. Elle illustre les mœurs littéraires d'un temps où l'on échangeait entre gens de lettres plus d'injures, voire de coups de poing, que de politesses. On argumentait, d'ailleurs. Les pamphlets sont raisonneurs et méthodiques. Scudéry prétend prouver, en étudiant *le Cid*, que le sujet n'en vaut rien du tout, qu'il choque les principales règles du poème dramatique, qu'il manque de jugement en sa conduite, qu'il a beaucoup de méchants vers, que presque toutes ses beautés sont dérobées. Seulement, les arguments sont presque toujours des sottises. Les défenseurs mêmes de Corneille ont rarement compris l'originalité de la pièce. Balzac seul, dans une lettre à Scudéry et Sorel (si c'est lui qui a écrit le *Jugement du « Cid » composé par un bourgeois de Paris*), a affirmé, judicieusement, que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière. Tous les autres se sont entêtés à démontrer que *le Cid* était bon ou mauvais, parce qu'il était ou n'était pas conforme aux règles de la morale, du poème dramatique ou du beau langage. Ils se sont demandé, et l'Académie comme les autres, si Chimène n'était pas une impudique coupable d'aimer le meurtrier de son père, si la pièce ne manquait pas « et de l'un et de l'autre vraisemblable et du commun et de l'extraordinaire » ; si la règle des unités pouvait y être appliquée ; si le choix des mots y était heureux et si la grammaire en était pure. Tout cela n'aurait plus qu'un intérêt rétrospectif et ne serait plus qu'un épisode de l'histoire du dogmatisme classique si Corneille, malgré ses grands airs, n'avait pas pris les reproches très au sérieux. Il corrigea d'abord, comme un docile écolier, toutes sortes d'expressions, et l'édition du *Cid* est, pour le détail du texte, assez différente du texte de la première représentation. Il s'efforça de prouver avec des arguties de plaideur normand qu'on pouvait accommoder la pièce aux règles et notamment à celle des vingt-quatre heures. Surtout,

il se fit des règles et de ceux qui les enseignaient une idée si sévère qu'il en fut découragé et resta trois ans sans rien donner au théâtre. « Il ne parle plus que de règles », écrit Chapelain en janvier 1639. Et, quand il fit jouer *Horace* et *Cinna*, c'étaient des pièces régulières où plus rien ne restait de ce romanesque et de ce pittoresque que le Corneille du *Cid* avait gardé, contre les règles, de ses jeunes années et de Guillem de Castro.

HORACE

(Joué au début de 1640).

« *Horace* », pièce « *non dérobée* ». — Corneille n'avait pas caché ce qu'il devait à Guillem de Castro. On ne lui avait pas célé non plus que c'était trop. Sans doute, au XVII^e siècle, on ne se fait jamais scrupule d'emprunter. Tous les sujets sont à tous. Mais Corneille n'avait pas seulement trouvé dans Guillem de Castro son sujet ou des péripéties. Il lui avait « dérobé » à peu près exactement tout le détail de son action. Il voulut donc prouver qu'il était capable d'inventer. Le sujet d'*Horace* avait bien été traité par Lope de Vega dans *el Honrado Hermano* (le Frère jaloux de sa gloire). Il est probable que Corneille a ignoré cette pièce. S'il y a, entre Lope de Vega et Corneille, quelques points communs, ils s'expliquent ou par le hasard ou parce qu'ils les empruntent tous les deux à Tite-Live. On a cru voir, par exemple, dans les injures de la Julia de Lope de Vega à Horace l'origine des imprécations de Camille. Or Petit de Julleville a montré qu'elles étaient certainement un souvenir des imprécations de Massinisse dans la *Sophonisbe* de Mairet.

Corneille n'emprunte donc son sujet qu'au récit de Tite-Live et, peut-être, à celui de Plutarque dans sa *Vie de Tullus Hostilius*. Il leur doit, d'ailleurs, tous les personnages et toutes les péripéties essentielles : les Horaces, les Curiaces, les fiançailles de Curiace et de la sœur d'Horace, le combat, le meurtre de Camille, le jugement, les plaidoyers et l'acquittement. Il n'a inventé que le personnage de Sabine et la fausse nouvelle de la fuite d'Horace par lâcheté. Mais c'était là, pour un dramaturge du XVII^e siècle, ce qu'on appelait inventer.

« *Horace* », pièce *régulière*. — Que Corneille ait écrit *Horace* pour être d'accord avec les règles, c'est ce que prouvent, avec la lecture de la pièce, l'*Examen* de Corneille et le témoignage de l'abbé d'Aubignac. Pour ne plus être en désaccord avec les « doctes », il voulut prendre leur avis. Il lut sa pièce chez Boisrobert, à d'Aubignac, Chapelain, Barreau, Charpi, Faret et l'Estoile. Les doctes firent quelques réserves, dont Corneille, fort têtu, ne tint pas compte, mais qui n'étaient pas essentielles.

Plus de romanesque, en effet, dans *Horace*, plus de Maures,

plus de duel, plus de combat singulier, plus de rencontres furtives d'amants que le devoir sépare. La pièce est bâtie tout entière sur une guerre illustre, un combat et un meurtre que l'histoire attestent. Sans doute, il y a encore un oracle qui joue sur les mots en prédisant à Camille qu'elle sera unie pour toujours à son Curiace... dans le tombeau. Mais cet oracle est une croyance romaine, et les oracles avec les songes sont restés une tradition et comme un accessoire nécessaire de la tragédie classique.

Surtout, *Horace* témoigne d'un respect profond pour les « bienséances » et pour les règles.

Presque tous les beaux esprits étaient tombés d'accord pour accuser Chimène de manquer à ces bienséances. Une fille honnête ne doit pas s'entretenir avec le meurtrier de son père, même s'il est généreux et respectueux. Elle ne doit pas accepter qu'un roi l'invite à pardonner et laisse entrevoir qu'elle épousera Rodrigue. Il n'y a pas, dans *Horace*, de ces « submissions » de l'honneur à la passion. Il n'y a que des héros qui meurent ou qui triomphent. Camille même, à sa façon, est toute vertu. Car elle n'hésite point entre Rome et son amour ; elle choisit délibérément, farouchement, son amour. Si l'on estime que le choix est coupable, il est puni, puisqu'elle en meurt. On ne discuta d'ailleurs ces « bienséances » que sur un point. Qu'un frère tue sa sœur par colère patriotique, c'est possible, et c'était « historique ». Mais il était immoral, contre la bienséance, qu'on mît ce fratricide sur la scène. Chapelain s'en plaignait et d'Aubignac aurait voulu que, dans un mouvement de colère aveugle, Camille se jetât d'elle-même sur l'épée de son frère. « Tous veulent, dit Corneille, que la mort de Camille en gâte la fin ; » et c'est à cette fin qu'il attribue la « chute » de la pièce (qui réussit certainement assez mal lors des premières représentations).

Les règles étaient aussi bien observées que les bienséances. Deux d'entre elles l'étaient même parfaitement. Il aurait fallu, pour la vraisemblance, que l'action du *Cid* durât des jours, des semaines ou des mois ; et il fallait quatre lieux, quatre décors. L'action d'Horace peut et doit même se dérouler aisément en vingt-quatre heures ; et si l'on conçoit mal qu'elle puisse se passer exactement dans une même salle, elle ne sort pas de l'enceinte d'un « palais ». L'analyse de la pièce le prouve très exactement.

ANALYSE. — ACTE I^er. — *Sabine, sœur de l'Albain Curiace, femme du Romain Horace ; Camille, sœur d'Horace, fiancée à Curiace,*

gémissent sur la guerre qui divise leurs patries. Mais Curiace arrive et annonce qu'au moment où la bataille allait s'engager, on a décidé, sur la proposition du dictateur albain, de lui substituer un combat entre trois Romains et trois Albains ; l'issue soumettra la ville des vaincus à la ville des vainqueurs.

ACTE II. — *On apprend que Rome a choisi les trois frères Horaces, puis qu'Albe a nommé les trois Curiaces. Curiace se désespère ; Horace déclare qu'il ne songe plus qu'à sa patrie et qu'il va se battre avec allégresse. Gémissements de Camille auxquels Curiace résiste. Gémissements de Sabine qui demande à Curiace et Horace de la tuer pour avoir une raison de se haïr et de se battre. Le vieil Horace presse Curiace et son fils de marcher au combat.*

ACTE III. — *Nouveaux gémissements de Sabine ; mais on apprend que les deux peuples se sont indignés de voir s'entre-tuer des combattants qui sont parents par le mariage et les fiançailles. On décide de consulter les dieux. Ils ordonnent, hélas, le combat. Une suivante annonce que deux Horaces sont morts et qu'Horace s'est enfui. Indignation du vieil Horace.*

ACTE IV. — *La nouvelle était fausse. La fuite était une ruse d'Horace pour diviser ses adversaires inégalement blessés, donc inégalement rapides. Il les a tués l'un après l'autre. Joie du vieil Horace. Désespoir de Camille. Quand Horace arrive et étale à ses yeux les dépouilles des Curiaces, elle le maudit et maudit Rome. Horace la tue.*

ACTE V. — *Le vieil Horace blâme son fils de ce meurtre. Le roi Tulle arrive pour féliciter le vieil Horace et juger le coupable. Valère, qui fut « amant » de Camille, demande la mort d'Horace. Horace consent à mourir non pour expier, mais parce qu'il ne peut, dans la suite de sa vie, que déchoir de sa gloire. Sabine implore. Le vieil Horace démontre qu'on ne peut faire périr le libérateur de Rome. Horace est acquitté.*

L'unité d'action seule est très discutable. Corneille lui-même l'a reconnu : « Cette mort (de Camille) fait une action double, par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier. L'unité de péril d'un héros dans la tragédie fait l'unité d'action ; et quand il en est garanti, la pièce est finie... Horace revient triomphant, sans aucun besoin de tuer sa sœur ni même de parler à elle ; et l'action serait suffisamment terminée à sa victoire. » On a copieusement disserté sur cette dualité d'action et l'on s'est vivement inquiété de justifier Corneille contre lui-même. On a dit qu'à l'unité d'action on peut substituer l'unité d'intérêt. Le sujet de la pièce n'est pas le succès d'Horace, mais

la lutte du patriotisme et de l'amour ; entre la passion de la patrie personnifiée par Horace et la passion de l'amour personnifiée par Camille, il y a conflit ; la passion sublime accable la passion terrestre. Il se peut. Mais il est singulier que Corneille, homme ingénieux, ne se soit pas avisé de l'excuse. D'ailleurs, si le sujet est le conflit d'Horace et de Camille, la pièce est terminée après le meurtre, tout au moins *l'action* véritable. L'acte V, Corneille le reconnaissait, est tout en plaidoyers, donc il est froid. Disons plus simplement que cette stricte unité d'action n'avait pas, en 1640, la même importance qu'aujourd'hui ; les « doctes » assemblés chez Boisrobert n'ont pas songé à la discuter. Disons aussi que Corneille se heurtait, pour la première fois, au défaut ou à la difficulté de son système dramatique. Il veut que ses héros hésitent à peine entre leur devoir et la tentation, ou plutôt entre le but que leur volonté poursuit et les faiblesses qui les en détournent. Mais s'ils n'hésitent pas, ils surmontent l'obstacle moral dès qu'il se présente ; et la pièce est terminée. Il a fallu un art ingénieux et très sûr pour prolonger la pièce pendant trois actes, depuis l'annonce du combat et le choix des combattants jusqu'à la victoire d'Horace. L'ingéniosité ne pouvait faire plus ; et Corneille a dû, au lieu d'une simple action dramatique, mettre sur la scène une « histoire ». Dans Tite-Live ou Plutarque, l'histoire d'Horace commence bien lorsqu'il est choisi et se termine quand il est acquitté. On peut absoudre Corneille, comme Horace, mais non pas l'en féliciter.

« Horace », pièce « héroïque » et romaine. — Le « héros », avons-nous dit, n'est pas exactement de l'invention de Corneille ; il apparaît dans presque tous les drames ou romans d'Espagne, d'Italie ou de France. Corneille lui-même l'avait ébauché et dans sa *Médée* et dans son *Clitandre*. Le Cid et Chimène n'étaient pas des héros parfaits. On le lui avait durement reproché. Chimène était une « impudique », puisqu'elle acceptait chez elle l'homme qui avait tué son père. Rodrigue n'était pas « honnête homme », puisqu'il cherchait à la revoir. *Horace* nous présente des héros ou tout au moins un héros que les contemporains ont jugé moins discutable. Nous trouverions même qu'il est un peu trop héroïque et qu'il garde quelque chose du Rodomont et du Matamore. Son courage n'est pas modeste, ou sa modestie n'est qu'une feinte assez gauche :

J'ose espérer beaucoup de mon peu de vaillance.

Son patriotisme brutal le pousse à un meurtre odieux dont il refuse de se repentir. Il ne vit que pour la gloire, celle de Rome, mais aussi la sienne ; quand il a tué sa sœur, il veut bien mourir, mais non pas expier :

> pour laisser une illustre mémoire,
> La mort seule aujourd'hui peut conserver ma gloire.
> . . . . . .
> Permettez, ô grand roi, que de ce bras vainqueur
> Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma sœur.

Ce glorieux n'a étonné ni Corneille ni les contemporains. Ils n'y retrouvaient pas seulement les Rolands, les Amadis et autres cavaliers superbes des poèmes et romans à la mode ; ils voyaient en lui le Romain.

Assurément, ce n'est pas le Romain de l'histoire, de notre histoire. Les Romains primitifs étaient moins grandiloquents et moins magnanimes ; ils étaient sans doute des bergers durs, cupides et têtus. C'était le Romain tel que le révélaient Tite-Live et Plutarque. C'était le Romain de Balzac et celui des collèges. Pendant deux siècles au moins, les régents et leurs élèves se sont ainsi forgé, à travers les harangues de Tite-Live et les moralités de Plutarque, un idéal du héros, du « citoyen » et du patriote. Ce patriotisme n'était même pas exactement français. Le mot de patrie n'avait pas encore grand sens en France, en 1640 ; le devoir d'un *sujet du roi* était la fidélité au roi. Mais Corneille n'a pas prétendu parler seulement à des Français, ni même dicter des leçons éternelles de vertu civique. Il a fait, ou il a cru faire, un tableau « historique ». Comme Balzac l'en félicitait, il a donné, ou voulu donner, « à ces vieux illustres le caractère de leur temps et de leur pays ». Il a répondu, à ceux qui blâmaient Valère de ne pas provoquer Horace en duel, au lieu de l'accuser au tribunal du roi, que l'on ne se battait pas en duel à Rome. Ainsi *Horace* n'est pas nécessairement pour Corneille un tableau du patriotisme éternel sous des noms romains. C'est une reconstitution.

C'est cette reconstitution, en même temps que le goût de Corneille et la tradition dramatique, qui explique la place donnée aux récits et aux discours. Les Romains de Tite-Live ou même de Plutarque sont bavards ou pour le moins dissertateurs. Nul ne s'est donc étonné qu'il y eût dans *Horace* trois grands récits et quelque dix discours ou dissertations. Les spectateurs qui avaient rédigé des discours latins dans les collèges, c'est-à-dire presque tous les spectateurs, avaient l'habitude de ne parler des Romains que pour les faire parler.

« Horace », pièce vivante et humaine. — Heureusement, le génie de Corneille a dépassé le goût « sublime » et le goût « romain » des contemporains. Le jeune Horace est sublime et romain à leur mode. Corneille n'y ajoute qu'un admirable talent d'écrivain, « frappant » en vers éternels les commandements du patriotisme. Mais le vieil Horace, Curiace et Camille sont humains et pathétiques. Corneille était assez content d'avoir inventé Sabine. Nous le sommes moins, et elle n'est pour nous qu'un de ces personnages « soupirants » et « mourants » chers aux romanciers et poètes du temps. Tout au plus fournit-elle à son mari l'occasion de témoigner que si un « bel œil » la trouble, ce n'est que pour « un instant bien court ». Le vieil Horace et Curiace sont au contraire émouvants. On a montré cent fois, et il faut bien le redire, que le vieil Horace n'hésite pas, ne veut pas qu'on hésite, et redoute tout ce qui peut faire hésiter. Mais il souffre, il se trouble ; en disant adieu, il a « les larmes aux yeux ». Curiace est déchiré par l'amour et la douleur. Lui non plus n'hésite pas, mais la gloire ne peut lui faire oublier son amour. Du héros impassible et traditionnel qu'est le jeune Horace, Corneille est allé jusqu'au héros qui touche le mieux l'humanité d'aujourd'hui. Camille, enfin, est vivante par cette frénésie d'amour qu'on ne retrouvera plus chez aucune héroïne cornélienne. Pour aimer, elle n'a besoin ni de patrie, ni de gloire, ni même d'estime. Sa patrie c'est où vivra Curiace, sa gloire c'est de garder Curiace, et peu lui importe que Curiace ait fui le combat comme elle le croit (I, III). Qu'il soit lâche, pourvu qu'il vive !

Enfin la pièce est vivante par ce mouvement dramatique que Corneille avait déjà su mettre dans *le Cid*. Il y reste évidemment des longueurs, trop de monologues, plaidoyers ou discussions subtiles (comme celle de Camille et Sabine, III, IV). Mais Corneille a su ménager admirablement toute une série de péripéties : la bataille imminente ; la trêve conclue pour le combat singulier ; le choix des Horaces ; le choix des Curiaces ; l'opposition des deux peuples à ce combat ; la volonté des dieux ; le faux récit du combat ; le triomphe d'Horace ; le meurtre de Camille. La tragédie est machinée comme un excellent mélodrame. Elle a la vie du théâtre en même temps que la vie humaine.

CINNA

(Joué dans les derniers mois de 1640).

« Cinna », pièce d'actualité. — *Cinna* c'est, comme le sous-titre de la première édition l'indiquait, « la clémence d'Auguste ». Par calcul politique disent les historiens d'aujourd'hui, par grandeur d'âme dit Corneille, Auguste pardonne à Cinna qui voulait l'assassiner, et même le comble de bienfaits. Or, avant 1640, il y avait eu et il y avait bien des complots non contre un empereur, mais contre celui qui avait la toute-puissance d'un empereur, contre Richelieu. Le frère du roi, Gaston d'Orléans, le prince de Condé et sa femme, le prince de Bourbon, le duc de Vendôme, le prieur de Vendôme, le duc de Montmorency et vingt autres avaient conspiré. Comme Octave, non comme Auguste, Richelieu avait sévi et condamné. Les ducs de Guise et d'Elbeuf étaient exilés, le fils du duc d'Épernon condamné à mort par contumace ; les maréchaux de Montmorency et de Marillac avaient été décapités ; le maréchal d'Ornano était à la Bastille. Et, à la fin de 1639, une révolte violente avait ensanglanté la Normandie. Cette révolte n'était pas la première. Déjà la misère des temps avait soulevé les meurt-de-faim à Dijon, Paris, Lyon, Bordeaux, Agen, Périgueux, etc... Les répressions avaient été impitoyables. Le duc d'Épernon avait tué 1.200 révoltés en Angoumois. La révolte des va-nu-pieds en Normandie n'avait pas été moins tragique. Elle avait été soutenue par la mauvaise humeur des bourgeois et du Parlement qui avait à peu près laissé faire. Mais Richelieu, lui, avait agi par l'intermédiaire de Gassion et du chancelier Séguier. Quatre révoltés avaient été roués, vingt pendus, vingt-deux bannis. Les bourgeois et les parlementaires avaient été durement frappés. Rouen avait dû payer une amende d'un million quatre-vingt-cinq mille livres ; le conseil municipal avait été dissous ; le Parlement, la Cour des aides avaient été interdits.

Est-ce en songeant à ces actes de rigueur que Corneille a écrit « la Clémence d'Auguste » ? Les dates ne s'y opposent pas, puisque la suspension du Parlement est du 2 janvier et que *Cinna* ne fut pas joué avant la fin de 1640. On l'a contesté cependant. Corneille, dit-on, était prudent et même timoré. Il faisait sa cour d'ailleurs à Richelieu. Il allait imprimer en tête d'*Horace* une dédicace fort humble au cardinal. En outre, nul des

contemporains n'était disposé à s'émouvoir sur des pendaisons de va-nu-pieds. M^me^ de Sévigné plaisantera aimablement sur celles de Bretagne. Et ce n'est pas pour eux que Corneille pouvait braver l'inimitié du rancuneux cardinal.

Mais ce n'est pas seulement des va-nu-pieds qui avaient souffert. C'était le Parlement et les bourgeois, et Corneille était de la bourgeoisie et du Parlement. Il était prudent, sans doute, et la plate dédicace de *Cinna* qu'il allait vendre deux cents louis au financier Montoron prouve qu'il mettait parfois ses intérêts ou ses besoins au-dessus de sa dignité. Mais vanter les bienfaits de la clémence, exalter un « généreux », ce n'était pas « faire la leçon » à Richelieu, ni même lui donner un conseil. C'était discuter un de ces problèmes généraux de la politique, un de ces thèmes oratoires auxquels tous les élèves des collèges, tous les avocats étaient habitués. C'était seulement le proposer à la réflexion de Richelieu. C'était peut-être même (comme M. Roosbroeck l'a montré) une flatterie délicate. Dans cette « Conspiration des Dames » de 1626 (voir plus loin, p. 52), Chalais finira par être décapité. Mais lui et ses complices avaient d'abord été pardonnés et c'est Richelieu lui-même qui se vantera dans ses *Mémoires* de sa clémence. Même si Corneille n'avait pas voulu le rapprochement, il ne pouvait pas empêcher qu'il fût possible et presque nécessaire pour les contemporains. En écoutant « la Clémence d'Auguste », ils ne pouvaient pas ne pas songer à la clémence ou à la rigueur de Richelieu. Corneille était tout autre chose qu'un génie qui plane. Il était fort ingénieux à raisonner le succès de ses tragédies comme le reste. Il y a, assurément, dans ses pièces, plus d'allusions contemporaines, plus d'actualités qu'on ne l'a cru longtemps. On trouverait dans *Œdipe* des vers qui ne s'expliquent que par l'exécution de Charles I^er^, et M. Charlier semble bien avoir prouvé qu'il y a dans *Clitandre* le souvenir précis de l'affaire du maréchal de Marillac. Il est donc presque certain que *Cinna* est une pièce d'actualité.

« Cinna », pièce à la mode. — Il y a d'ailleurs dans la pièce d'autres actualités et qui sont, celles-là, tout à fait certaines. *Horace* avait d'abord échoué. *Cinna* eut tout de suite un succès retentissant. Il ne fut pas plus grand que celui du *Cid*, mais il fut, à la différence du *Cid*, confirmé par les beaux esprits. « Ce poème a tant d'illustres suffrages, dit Corneille, qui lui donnent le premier rang parmi les miens. » Balzac « crie miracle ». Ce

miracle s'explique en partie, parce que *Cinna* reflétait très exactement les mœurs et les goûts de la haute société.

Sans doute c'est une pièce romaine comme *Horace*, une évocation des « vieux illustres ». Corneille en avait trouvé le sujet dans un passage de Montaigne (I, XXIII) traduisant librement et commentant un passage du *De Clementia* de Sénèque (I, IX). Sénèque avait fourni l'anecdote, la conspiration de Cinna, les incertitudes d'Auguste, les conseils de Livie, le pardon. Mais Corneille transforme le sujet pour l'habiller à la mode de 1640. Seul le personnage d'Auguste ne reflète pas cette mode. Sans doute, l'Auguste de *Cinna* n'est pas celui de notre érudition actuelle, ni même celui que Corneille pouvait trouver dans Tacite. L'Auguste vrai fut un politique retors, implacable d'abord, par goût ou du moins par calcul ; modeste et clément ensuite par habileté politique et tout au plus peut-être par lassitude. L'Auguste de Corneille était l'Auguste des rhéteurs, l'Auguste des historiens du XVII^e siècle (de Coeffeteau par exemple, que Corneille avait lu), celui des collèges. On avait alors besoin de « grands » Romains, et on y avait mis Auguste avec Caton, Brutus, Titus ou Marc-Aurèle. Mais Auguste seul peut dans *Cinna* faire figure de Romain.

Cinna, c'est l'histoire d'une conspiration et d'une conspiration menée par une femme, par cette Émilie dont Corneille invente justement le personnage. Or, il n'y avait pas eu, en 1640, que des princes du sang, des ducs et des maréchaux pour conspirer. Les grandes dames s'en étaient mêlées avec une ardeur fiévreuse. Comme Émilie, elles ne concevaient les intrigues d'amour qu'à travers les intrigues de la politique. La femme de Condé, Charlotte de Montmorency, conspire avec lui ; la princesse de Condé, avec son mari Henri de Montmorency ; M^me de Montpensier ne sort d'une cabale que pour entrer dans un complot. « En France, écrit le nonce en 1623, tous les grands événements, toutes les intrigues d'importance dépendent le plus souvent des femmes. » Quand M^me de Longueville se rend à Metz en 1646, avec son mari, les gouverneurs de place sortent, pour la recevoir, à la tête de leurs garnisons et Turenne lui donne le spectacle d'une armée rangée en bataille. La plus retentissante de ces aventures politiques et amoureuses avait été celle de Chalais, la Conspiration des Dames. Comme Cinna, Chalais avait projeté d'assassiner Richelieu ; comme Cinna, il l'avait fait pour les beaux yeux de M^me de Chevreuse. Plus faible d'ailleurs que Cinna, il avait trahi, ou du moins s'était

remis à la solde de Richelieu. Puis, les beaux yeux avaient été une fois encore les plus forts. Il avait quitté Richelieu qui, moins clément qu'Auguste, le fit arrêter et décapiter (1626).

Il est impossible de ne pas retrouver le souvenir de Chalais, de M^me^ de Chevreuse et des autres dans l'aventure amoureuse où Corneille a mêlé l'anecdote de Sénèque et son invention.

ANALYSE. — ACTE I^er^. — *Émilie expose qu'Auguste a fait périr son père. Bien qu'il l'ait ensuite recueillie et traitée comme sa fille, elle le hait. Elle a poussé Cinna, qui l'aime, à assassiner Auguste. Cinna raconte les derniers préparatifs du complot. A ce moment, Auguste fait mander Cinna et un autre conjuré, Maxime.*

ACTE II. — *Auguste consulte Cinna et Maxime. Il est las de régner. Doit-il abdiquer ? Cinna le conjure de garder une autorité nécessaire à des Romains trop corrompus pour être libres. Maxime est d'un avis contraire. Auguste se range à l'opinion de Cinna et lui promet la main d'Émilie.* « *Pourquoi ce conseil étrange* », *demande Maxime à Cinna ?* « *J'aime Émilie, répond-il, et elle exige la mort d'Auguste.* »

ACTE III. — *Maxime, qui aime secrètement Émilie, est troublé par cette confidence et songe à trahir les conjurés. Remords de Cinna, obligé d'assassiner celui qui le comble de bienfaits. Émilie lui reproche durement ces hésitations. Cinna se décide donc à lui obéir.*

ACTE IV. — *Euphorbe, confident de Maxime, a tout révélé à Auguste. Monologue d'Auguste. Doit-il punir ? Doit-il pardonner ? Livie lui conseille la clémence. Cinna est mandé auprès d'Auguste.*

ACTE V. — *Discours d'Auguste à Cinna. Il lui pardonne. Livie amène Émilie en révélant qu'elle est une des conjurées. Auguste pardonne encore. Touchés de tant de grandeur d'âme, les conjurés et Émilie elle-même jurent de se dévouer pour Auguste.*

Ainsi la pièce est bien « la clémence d'Auguste ». Mais c'est aussi la haine d'Émilie. Elle aurait pu s'intituler : « Émilie ou une conspiration sous Auguste », et cette Émilie, comme Cinna son amant, sont de grandes âmes à la mode du temps. Sans doute Émilie est une Romaine. Elle se fait « des vertus dignes d'une Romaine » ; et *Cinna* est comme *Horace* une pièce où s'évoque tout l'idéal oratoire et scolaire de la Rome antique, ces ombres de Brute et de Cassie qui hanteront les collèges et les prétoires pendant deux siècles, jusqu'au jour de la Révolution. Mais Émilie est aussi et surtout une conspiratrice, une de celles qui se préparent pour la Fronde, une aimable « inhu-

maine » pour qui l'amour passe après la passion de la politique et de la bataille. Le pâle Cinna, ondoyant et divers, incapable de choisir entre son amante et son bienfaiteur, est bien aussi l'amoureux à la mode. Il aimerait, dit Euphorbe,

Il aimerait César, s'il n'était amoureux.

Mais on tombe d'accord, vers 1640, que « l'amour rend tout permis » et qu'il est licite de trahir quand on trahit pour une belle. Cinna est le loyal serviteur de sa maîtresse. Il est « honnête homme », dit Balzac. C'est tout ce que le XVII^e^ siècle lui demandait.

C'est bien ainsi, en effet, qu'on a compris la pièce. Corneille, qui avait donné d'abord pour titre à sa pièce : *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, n'a plus laissé ensuite que *Cinna*. Il était d'accord avec l'opinion contemporaine. Balzac appelait Émilie « la belle, la raisonnable, la sainte et l'adorable furie ». C'est elle qui a fait le succès de la pièce. Pour les contemporains, le thème dramatique de Corneille, c'était les amours d'une grande dame.

« Cinna », tableau dramatique de la grandeur d'âme. — Corneille s'est complu très certainement aux péripéties de ces amours. Elles corsaient d'abord son sujet. Il s'est félicité dans son *Examen* que la pièce fût simple. Mais il s'en est félicité sans conviction. Au fond de son cœur, il préférait les sujets où il avait pu faire preuve « d'invention », les sujets « implexes » comme ceux de *Rodogune* ou d'*Héraclius*. Et sans Émilie, et sans Maxime, amant rebuté, le sujet eût été trop simple. Il goûtait d'ailleurs, autant que son siècle, les adorables furies et les aimables inhumaines ; Cornélie, dans *la Mort de Pompée ;* Cléopâtre, dans *Rodogune*, et quelques autres parleront dans le même style qu'Émilie.

Seulement Corneille, parce qu'il avait du génie, avait en lui un idéal qui l'élevait au-dessus des modes et même de ses propres goûts. *Cinna* ne serait plus rien, s'il n'y avait que la Romaine Émilie et le Brutus manqué qu'est Cinna. Celui qui, pour nous, domine la pièce, c'est Auguste. Bourgeois prudent, astucieux même, honnête père de famille, inquiété parfois par le souci du pain quotidien, Corneille était l'un de ceux que ne révèlent pas leur vie réelle, l'un de ceux qui s'évadent. Il faisait sa compagnie des grandes âmes. Il a donc voulu un Auguste grandiose, et il a su le faire à la fois grand et humain. Son empereur a été jeune, impétueux et barbare. Pour triompher, son

bras s'est baigné dans des « fleuves de sang ». Mais s'il a conquis le pouvoir, il ne l'a pas cherché par une aveugle ambition. Maître de Rome esclave et qu'il sait trop faible pour ne pas abuser de sa liberté, il a voulu qu'elle fût grande et prospère. Il est las d'ailleurs de sa tyrannie, mais il ne l'est pas comme un Sylla sceptique qui rejette son jouet. C'est l'intérêt de Rome qui doit commander, et c'est pour Rome qu'il restera empereur. Il ne lui demanderait qu'un peu de reconnaissance. Or, pour toute reconnaissance, Cinna, comblé de ses bienfaits, veut l'assassiner. Trahi, rejeté vers la haine et la vengeance, Auguste hésite, s'interroge, tour à tour s'accuse et se révolte. Livie conseille la clémence. Lentement, par ce que Michelet appelait un puissant travail de soi sur soi, de l'ancien tyran, de l'homme, se dégage le héros. Auguste n'est pas une grande âme inaccessible aux faiblesses humaines, un « héros-né ». Il le devient. Et c'est ce devenir qui fait sa vérité dramatique.

Convenons d'ailleurs qu'il le devient un peu à la mode classique ou, si l'on veut, à la mode française. Bien plus que *le Cid*, plus qu'*Horace* ou *Polyeucte*, *Cinna* est une pièce oratoire et didactique (ce fut une autre raison de son succès au XVII^e siècle). La pièce s'appuie beaucoup sur des récits, plaidoyers et discours. Discours de Cinna aux conjurés ; délibération abondante et méthodique d'Auguste, Cinna et Maxime sur les avantages ou dangers, pour Rome, de la dictature ou de la liberté ; longue démonstration d'Auguste magnanime à Cinna qui l'a trahi : ce sont là de ces grands morceaux savamment composés, ingénieusement balancés, riches d'antithèses et de figures oratoires qui plaisaient au génie de Corneille et au goût contemporain. Nul de ces discours n'est froid : ils tiennent tous à l'action ; c'est de leurs conclusions que les événements dépendent. Nul n'est prolixe ; si l'on y dit un peu trop tout ce qu'il faut dire, on n'y dit rien qu'il ne faille dire. N'en concluons pas, comme J.-J. Rousseau, qu'il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française. Mais disons que les héros de Corneille ont un peu besoin de discourir pour agir.

POLYEUCTE

(La date de la première représentation n'est pas certaine. Elle eut lieu au plus tôt à la fin de 1641, au plus tard au début de 1643, très probablement fin 1641 ou début de 1642.)

« Polyeucte martyr », tragédie religieuse. — Il était fort naturel que Corneille choisît pour sujet de pièce le martyre d'un saint. Le théâtre de 1640 était moins éloigné des mystères religieux du moyen âge qu'il ne nous le semble aujourd'hui. Si l'on cesse à peu près de jouer des mystères en province vers la fin du XVI^e^ siècle, on en joue à Paris jusque vers 1620. Dans presque tous les collèges, on jouait des tragédies religieuses en latin. Sur les théâtres publics, à la veille de *Polyeucte*, on avait joué un *Saül* de du Ryer, un *Saint Eustache* de Baro, un *Saint Eustache* de Desfontaines. Rotrou fera jouer *Saint Genest* en 1646. Le public ne s'étonnait pas de passer des calembredaines d'une farce aux extases d'un saint. Mais à côté du public il y avait les salons et les beaux esprits ; ils accueillirent fort mal cette histoire de martyr.

ANALYSE. — ACTE I^er^. — *Néarque a converti Polyeucte, seigneur arménien, gendre de Félix et gouverneur d'Arménie, à la foi chrétienne. Il le presse de venir recevoir le baptême. La femme de Polyeucte, Pauline, qu'un songe inquiète, le prie de rester près d'elle. Il la quitte cependant. Pauline raconte le songe à sa suivante. Elle a aimé autrefois un vaillant chevalier romain, sans fortune, Sévère. Elle a dû l'oublier et épouser Polyeucte pour complaire à son père. Sévère s'est fait tuer glorieusement. Mais elle a revu Sévère, en songe, lui prédisant la mort de Polyeucte. Survient Félix. Il annonce que Sévère n'est pas mort, qu'il a guéri de ses blessures, qu'il est le favori de l'empereur et arrive à Mélitène.*

ACTE II. — *Sévère se lamente sur le mariage de Pauline. Il veut cependant la voir. Pauline lui déclare qu'elle restera fidèle à celui qu'elle a épousé, sans pourtant oublier Sévère. Polyeucte, qui a reçu le baptême, annonce à Néarque qu'il va courir au temple et renverser les idoles.*

ACTE III. — *Pauline apprend le crime et l'arrestation de Polyeucte. Elle supplie son père de pardonner. Mais Félix craint que son indulgence ne le compromette, d'autant plus que Sévère profitera de l'occasion pour se venger de la décision qui l'a séparé de Pauline.*

ACTE IV. — *Polyeucte apprend que Pauline vient le voir. Il demande au ciel la force de résister à ses prières. En vain Pauline fait appel à sa*

raison, à ses devoirs envers l'État, puis à l'amour qu'elle a pour lui, au désespoir où il la laissera. Polyeucte veut mourir plutôt que de renier sa foi. Il recommande sa femme à Sévère. Mais Pauline déclare que tout est fini entre elle et lui, qu'elle n'aime plus que Polyeucte.

Acte V. — *Sévère a intercédé noblement pour Polyeucte. Mais Félix croit à une ruse. Il fait venir Polyeucte. Pauline le supplie, supplie son père. Tout est inutile. Polyeucte est mis à mort. La grâce touche Pauline. Elle se convertira, et Félix l'imitera.*

Corneille lut très certainement sa pièce à l'Hôtel de Rambouillet (c'est son neveu Fontenelle qui le raconte). Les auditeurs, parmi lesquels Voiture et l'évêque Godeau, furent unanimes : la pièce était ennuyeuse et, par surcroît, elle était à peine orthodoxe. L'Église avait interdit aux fidèles de renverser les idoles quand les idoles ne leur demandaient rien. L'avis de l'Hôtel fut celui de tous les gens d'esprit au XVII^e siècle et de presque tous au XVIII^e siècle : l'abbé de Villiers, Boileau dans son *Art poétique* (« De la foi d'un chrétien les mystères terribles — D'ornements égayés ne sont pas susceptibles »), Fontenelle, Dacier, M^me^ de Sévigné, Saint-Évremond, Voltaire, sont d'accord, pour une fois. Et quand Racine, recevant Thomas Corneille à l'Académie française, rappelle les chefs-d'œuvre immortels de Pierre, il oublie justement *Polyeucte*.

On était pieux cependant en 1640, sincèrement et profondément ; mais on commençait à séparer la littérature de la religion, la vie mondaine même de la piété. Sans doute, il y a des romans et des poèmes épiques sur des sujets édifiants. Mais la religion y tient peu ou très peu de place. Elle n'en tient pas non plus une très grande dans la vie des dames qui conspirent, « fleurettent » et dissertent dans les salons. On fait de la vie deux parts : celle où l'on est jeune, où l'on intrigue, où l'on se pique de bel esprit, et puis celle de la « retraite », vers trente ans souvent, où l'on se donne tout à Dieu et aux bonnes œuvres. *Polyeucte* était comme un accommodement entre le « divertissement » et la retraite ; on n'aimait pas cet accommodement.

« Polyeucte », tragédie de la « grâce » chrétienne. — D'ailleurs *Polyeucte* n'était pas seulement l'histoire édifiante d'un martyr. C'était, dans une certaine mesure, une tragédie théologique. Corneille n'exaltait pas seulement l'héroïsme d'un chrétien qui sacrifie joyeusement à son Dieu tous les « attachements

de la chair et du monde », y compris sa femme et sa vie. Il y étudiait un problème mystique. Polyeucte n'est pas chrétien au début de la pièce (il aurait pu l'être) : il le devient. Et cet homme médiocre, qui ignorait le vrai Dieu, devient, d'un seul coup, plus grand que Sévère et Pauline, qui sont des héros selon le monde. Comment donc se fait cette conversion ? Comment l'âme peut-elle se hausser si vite de la vie banale au sublime ? Corneille nous en a donné, tout au long de sa pièce, l'explication. C'est Dieu qui nous envoie sa grâce. Quand on ne l'a pas, toute sagesse est vaine, toute énergie est stérile dans les « esprits que Dieu n'a pas encore touchés ». Il envoie cette grâce où il veut et quand il veut : « Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense. » Avec son secours, toute vertu devient au contraire aisée, tout sacrifice joyeux. Mais elle n'est pas un don permanent et qui nous délivre du mal et de la lutte à tout jamais : sa grâce « ne descend pas toujours avec même efficace ». Elle peut être « par mille péchés sans cesse exténuée ». Aussi bien, elle peut non seulement abandonner les justes, mais saisir et ravir d'un seul coup les plus misérables pécheurs. Le bas et fourbe Félix deviendra brusquement un chrétien sincère et prêt au martyr comme la noble Pauline.

Tout cela, c'était la doctrine chrétienne de la grâce, une des doctrines fondamentales de la religion, et l'une de celles dont on discutait âprement.

C'est en effet à la date où *Polyeucte* fut représenté que commence cette dure bataille du jansénisme qui allait, à propos de la grâce, déchirer pendant plus d'un siècle l'Église française. L'*Augustinus* de Jansénius, où se précise la doctrine janséniste (1640), est édité en France (à Paris et à Rouen) en 1641. Il est condamné par le pape la même année. Il est très certain qu'on discutait un peu partout les problèmes que le livre posait, à la date où Corneille composait *Polyeucte*. Mais il n'a jamais fait profession de jansénisme militant. Il n'a pas même mené une vie janséniste, qui l'aurait obligé à renoncer au théâtre. Il y a, dans la pièce, toutes sortes d'aperçus sur la grâce ; mais ce n'est pas une grâce janséniste. Le jansénisme insiste sur l'impuissance de la volonté humaine, incapable de la plus humble vertu sans une grâce qu'aucune prière ne peut se flatter d'arracher à Dieu. Néarque et Polyeucte, au contraire, ne méconnaissent pas la faiblesse humaine et les « pièges de l'enfer » ; mais ils ont confiance — comme Corneille — dans l'énergie et dans la victoire. Ils marchent au combat avec l'espérance et

presque la certitude du triomphe. Ce n'est pas une confiance janséniste.

« Polyeucte », tragédie de l'amour « galant ». — Il y a d'ailleurs bien autre chose dans *Polyeucte* que jamais un esprit touché par le jansénisme n'aurait voulu y mettre. *Polyeucte*, ce n'est pas seulement l'histoire d'un martyr, c'est une histoire sentimentale, « galante », comme on disait. C'est l'histoire des amours brisées de Pauline et de Sévère. Elle n'était pas indispensable. Mais cette aventure d'une fille obéissante qui aime un cavalier honnête homme, qui doit le quitter, qui épouse par devoir le gentilhomme influent utile à l'ambition de son père, qui ne se permet, lorsqu'elle revoit l'amant toujours aimable, ni un geste, ni une parole qui trahisse son devoir d'épouse, c'est une aventure familière aux romans à la mode. C'est même une aventure qui n'était pas seulement romanesque. Presque toutes les filles bien nées épousaient non celui qu'elles aimaient, ou pouvaient aimer (voir plus bas l'étude sur *Iphigénie*), mais l'homme qui convenait à leur père. Sévère était d'ailleurs le modèle du parfait cavalier. Adieu, lui dit Pauline,

> Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

L'amant parfait et malheureux ravissait les cœurs, et même celui de Corneille. La pièce devient ainsi constamment la tragédie de la séparation héroïque, lamentée dans le style du temps. Sévère soupire, comme soupiraient les « mourants » dont les *Recueils de pièces galantes* collectionnaient les madrigaux et les élégies :

> Je ne veux que la voir, soupirer et mourir...
> . . . . . .
> Laisse-la-moi donc voir, soupirer et mourir...
> . . . . . .
> O trop aimable objet, qui m'avez trop charmé,
> Est-ce là comme on aime, et m'avez-vous aimé ?

Mais pour les héros galants comme pour les héros cornéliens, ce qui importe autant que l'amour, c'est la « gloire ». Sévère le dit :

> Je suis encor Sévère, et tout ce grand pouvoir
> Ne peut rien sur ma gloire, et rien sur mon devoir.

Non seulement la « gloire » impose à Pauline d'aimer l'homme qui est son mari, même si elle l'a accepté sans amour, mais elle l'oblige, avant même qu'elle soupçonne son héroïsme de chrétien, à l'aimer encore « quand il l'aurait trahie ».

Cette gloire, ces parfaits amants ont très clairement séduit les spectateurs du XVII^e siècle :

> De Polyeucte la belle âme
> Aurait faiblement attendri,
> Et les vers chrétiens qu'il déclame
> Seraient tombés dans le décri,
> N'eût été l'amour de sa femme
> Pour ce païen son favori,
> Qui méritait bien mieux sa flamme
> Que son bon dévot de mari.

Ces vers impertinents sont de Voltaire, mais ils expriment, aux impertinences près, l'opinion de M^me de Sévigné, du prince de Conti, de Saint-Évremond, et sans doute de beaucoup d'autres. Tout le XVII^e siècle a vu dans *Polyeucte* deux tragédies : une tragédie sainte, « sèche » et sans agréments, une histoire galante qui n'était pas le chef-d'œuvre de Corneille, mais qui était agréable.

« Polyeucte », tragédie de l'ascension de l'amour. — Nous comprenons aujourd'hui tout autrement la pièce.

Nous goûtons peu cette « galanterie » qui plaisait aux habitués de la chambre bleue. Sévère est vraiment un trop « parfait » amant. Il se range pour nous dans la lignée qui va du preux « courtois » au troubadour. La « gloire » de Pauline a des exigences et des formules qui nous semblent parfois des conventions plus romanesques qu'humaines. Mais Sévère était utile à l'action ; il est humain souvent, il touche. C'est bien rarement que nous sommes arrêtés par des sentiments, un style, des conventions qui aient tout à fait vieilli. Un seul monologue dans la pièce, celui de Pauline à l'acte III (les stances de Polyeucte ne sont qu'une prière, et le monologue de Pauline à l'acte V est le cri de la foi révélée). Plus, ou presque plus, de ces discussions, ou, comme on pourrait dire parfois, de ces dissertations antithétiques, qui ravissaient Corneille et ses contemporains et où nous sentons trop la rhétorique. Au contraire, des âmes, des âmes vivantes, des âmes « en marche ».

Polyeucte d'abord, qui n'est ni un « bon dévot » ni un fanatique. C'est un honnête homme qui aime sa femme profondément, qui hésite à la quitter pour recevoir le baptême, alors qu'elle redoute la menace d'un songe. Mais la grâce le touche, d'un seul coup, selon la croyance de Corneille et la certitude mystique et chrétienne. Un élan l'emporte vers l'héroïsme,

l'arrache à la terre, le pousse vers le ciel. Ce n'est pas l'arrachement aisé et comme dédaigneux d'une âme que rien n'émeut plus, hors la sainteté. Les « honteux attachements de la chair et du monde », ce n'est pas seulement l'amour de la vie, c'est encore l'amour pathétique pour sa femme. Certes, Polyeucte est cornélien. S'il lutte et s'il souffre dans les deux entrevues où Pauline tente de l'arracher au martyre, nous savons qu'il vaincra ; jamais les « ruses de l'enfer » ne pourront prévaloir contre la grâce qui arme sa volonté. Mais il souffre vraiment, et même il n'a pas cessé d'aimer. Émilie aime Cinna moins que sa vengeance. Polyeucte n'aime pas Pauline moins que Dieu ; il l'aime en Dieu. L'amour terrestre s'est transposé en amour mystique.

Assurément, Pauline ne s'élève pas si haut. Elle n'est d'abord qu'une « honnête femme qui n'aime pas son mari ». Et son honnêteté est un peu à la mode de Corneille et de son temps. Elle a moins souci d'une vertu humble et cachée que de sa « gloire ». Même lorsque Polyeucte, qui est devenu « son Polyeucte », touche à son heure dernière, elle songe à autre chose qu'à l'horreur de sa mort ; elle redoute de « souiller une gloire si pure », c'est-à-dire la gloire d'une épouse fidèle même au delà du tombeau. Elle est cornélienne encore par ce mouvement naturel de son âme qui la porte à ne pas séparer l'amour de l'estime. Elle a aimé Sévère parce qu'il était le plus brave et le plus noble des chevaliers romains. Elle n'aime point son mari Polyeucte, parce qu'il n'est qu'un gentilhomme courtois, tendre et médiocre. Et son cœur « soupire » toujours pour Sévère lorsque Sévère revient après avoir bravé la mort et conquis la gloire. Mais ces périls et cette gloire ne sont que des risques et des triomphes humains. Polyeucte, brusquement, révèle à Pauline l'infini et l'éternel. L'héroïsme a cessé d'être pour lui un effort ; il est devenu comme la substance de son âme. Pauline le pressent, le comprend. Dès lors, par l'invincible attirance qui l'entraîne vers le plus grand, elle oublie l'homme qui ne connaît que des triomphes terrestres ; elle se donne à celui qu'auréole le triomphe divin. Elle ne l'aime pas seulement : elle l'adore. Quelques heures ont suffi pour qu'elle aille ainsi de l'un à l'autre. Mais ce revirement si brusque n'est pas un artifice de théâtre. En réalité, Pauline n'aime ni Sévère, ni Polyeucte. Elle aime un idéal ; c'est vers lui qu'elle va.

En même temps, cette aspiration vers le surhumain reste profondément humaine. Sans doute elle adore Polyeucte parce

qu'il a pour elle la splendeur du sacrifice ; mais elle l'adore aussi justement parce qu'il ne l'adore plus :

> Mais cette amour si ferme et si bien méritée
> Que tu m'avais promise, et que je t'ai portée,
> Quand tu me veux quitter, quand tu me fais mourir,
> Te peut-elle arracher une larme, un soupir ?

Elle avait mérité cet amour, puisqu'elle avait renoncé à Sévère ; mais elle l'avait et, tant qu'elle l'avait, il lui semblait qu'elle n'y tenait pas. Elle s'irrite quand elle le perd ; elle est victime d'une injustice ; et elle découvre soudainement le prix de ce qui lui échappe. Avec l'amour de Polyeucte, c'est d'ailleurs lui-même qui va disparaître. Peu importe un mari qu'on n'aime pas d'amour, tant qu'il vit paisiblement. Mais c'est autre chose de le savoir en péril de mort. Avec l'admiration, avec un peu de rancune jalouse, c'est la pitié qui jette Pauline vers un Polyeucte qui va mourir, loin d'un Sévère triomphant et assuré de son triomphe. L'âme de Pauline ne va pas seulement vers l'héroïsme, elle va vers le danger et la souffrance.

Le sens de « Polyeucte » et les intentions de Corneille. — Corneille a-t-il vu tout cela dans le caractère de Pauline ? S'est-il exactement proposé d'y mettre toute cette vérité humaine que découvrent nos goûts modernes ? Il est certain que les contemporains n'ont pas soupçonné la beauté de ce drame intérieur qui délie et lie les âmes. Corneille lui-même a peut-être suivi l'instinct de son génie plutôt qu'un dessein clairement médité. Qu'il ait voulu faire de *Polyeucte* une tragédie de la grâce, qu'il ait cru que, par la grâce, un banal « gentilhomme » de Mélitène, en Arménie, pouvait devenir un héros, c'est incontestable. L'âme de Polyeucte est à la mesure qu'il lui avait taillée. Mais dans son ensemble, il jugeait mal sa tragédie.

S'il ne la dédaignait pas, il ne la tenait pas pour une de ses meilleures. Il en loue dans ses examens la régularité, « l'ordre », « l'enchaînement » ; mais, à cet enchaînement un peu trop simple, on devine qu'il préférait les combinaisons plus savantes d'une *Rodogune*, voire d'un *Pertharite*. Surtout, il n'était pas très sensible à ce naturel, à cette simplicité qui nous paraissent à nous la plus belle parure de l'héroïsme. Le style, il en convient, a quelque chose de « plus touchant », mais n'est pas « si fort ni si majestueux » que celui de *Cinna* et de *Pompée*. Or il préférait la force et la majesté au touchant ; et quand il eut écrit

Polyeucte, il composa justement *la Mort de Pompée*. « J'ai fait *Pompée* pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna* et leur montrer que je saurais bien en retrouver la pompe quand le sujet le pourrait souffrir. » Nous voyons aujourd'hui dans le rôle de Félix l'analyse pénétrante et presque divertissante d'une âme basse, égarée dans les calculs aveugles d'une égoïste ambition ; et l'on s'est étonné parfois de ce mélange du comique et du tragique. Or il ne semble pas que Corneille ait eu conscience de la comédie. Dans Pauline, il n'a vu sans doute que la « pompe » d'une âme héroïque, un peu moins pompeuse qu'il n'aurait voulu. C'est le propre du génie de créer des êtres d'une vie si puissante qu'ils se détachent de leur créateur et du temps même où ils furent conçus pour vivre dans une sorte de monde indépendant. La Pauline de Corneille s'est peut-être formée dans son âme, sans qu'il en comprît la vérité profonde. Mais elle a pris place aujourd'hui dans ce monde supérieur des grands types humains.

BOILEAU *

SATIRES III ET IX

(Composées entre 1662 et 1665, après les Satires I et VI ; publiées en 1666 et 1668).

L'œuvre de Boileau qui a eu le plus d'influence est assurément l'*Art poétique*. Mais ce n'est pas la plus pittoresque, ni peut-être la plus originale. Le Boileau des *Satires* est aussi judicieux que celui de l'*Art poétique ;* les services qu'il y a rendus à l'école classique sont aussi courageux ; et il est plus divertissant et même plus vivant. (Nous sommes, par surcroît, précieusement renseignés sur ces *Satires* par des amis de Boileau, Brossette et Le Verrier, dont Boileau a revu les notes.)

Boileau est surtout un satirique. — Boileau, en effet, n'est pas né législateur du Parnasse, ni théoricien du goût. Dès « quinze ans » il n'avait pas, comme il le dit, « la haine d'un sot livre », car il lisait les romans galants, dont il se moquera, « avec beaucoup d'admiration », écrivait une tragédie tirée d'un roman de chevalerie et rimait des poésies d'amour « transi » et « qui n'étaient que du bel esprit ». Mais il avait la haine de tout ce qui était ridicule, ou plutôt le besoin d'en rire, et d'en faire rire. Orphelin, il avait été élevé durement, sans tendresse. Ni la théologie, ni le droit qu'il avait étudiés, ne l'avaient intéressé. Il préféra s'amuser au spectacle de la vie, comme tout le monde autour de lui. Ses trois frères étaient assurément des originaux. Gilles Boileau avait donné dans la littérature précieuse et « mourait par métaphore » dans ses madrigaux et ses sonnets ; mais il était savant et homme d'esprit. Par surcroît, il était d'humeur batailleuse. Il avait échangé avec Ménage force discussions et même force injures. Il ne manquait pas de quelque verve ; il avait conté une dispute entre les livres d'une bibliothèque à laquelle Nicolas avait pu se divertir. Boileau-Puymorin était grand hâbleur autant que grand buveur. L'abbé Jacques Boileau était vraisemblablement un bon abbé, et fort

(*) Voir dans la Bibliothèque Larousse : Boileau, *Œuvres poétiques illustrées* (1 vol.).

docte. Mais il avait la science fantaisiste. Il écrivait pour démontrer que les ecclésiastiques ne doivent porter les habits ni trop longs ni trop courts, et que le Christ était un petit homme comme lui. Quant à la belle-sœur de Nicolas, elle se couchait quand son mari résistait à ses caprices, et mettait son plaisir à inventer des surnoms pittoresques et des appellations surprenantes. Enfin le monde de judicature et de chicane auquel Boileau jeune fut mêlé était d'humeur joyeuse et mordante. C'est là que l'esprit satirique commença, comme il le dit, à « dominer » Boileau.

L'observation réaliste chez Boileau. — Cet esprit pouvait s'exercer sur d'autres spectacles que ceux des livres. Et Boileau n'y a pas manqué. La Satire III (comme la Satire I ou la Satire X) est un pittoresque tableau de mœurs réalistes.

ANALYSE. — *Boileau rencontre un ami qui lui conte la brève aventure dont il vient d'être victime. Il s'est laissé prendre à l'invitation d'un sot. Repas ridicule, mets prétentieux et détestables dont Boileau fait une copieuse énumération ; premier service, vin, service des rôts, les « santés », dernier service. Conversation ; on parle politique, puis littérature ; jugements ineptes d'un campagnard sur les auteurs contemporains. Le campagnard est contredit. Injures, bataille furieuse parmi la table renversée. L'ami en profite pour s'esquiver.*

Boileau, pour peindre cette mangeaille et cette bataille à coups de pied tandis que le vin ruisselle, avait ses modèles. Horace avait décrit (Satire II, VIII) le repas offert par Nasidenius à Fundanius, le triste appareil des mets et la chute finale du dais qui couvre la table. Regnier (Satire X) avait imité Horace. Il avait amené au repas un pédant, et suscité, comme Boileau, une querelle littéraire et une bataille. Aussi bien les scènes ridicules étaient celles que prodiguait la littérature burlesque. Il y a chez Théophile, Saint-Amant, Scarron ou d'autres, vingt repas de goinfres et décors marmiteux, vingt batailles véhémentes, voire combats de pédants ou de poètes. Boileau n'invente donc ni le sujet, ni le genre.

Mais il y apporte une observation pittoresque, le sens du mot, de la phrase, de l'image brève qui suffit pour dessiner le geste, camper le grotesque. Toute la réalité est figurée, sans mensonge littéraire, sans préjugé de noblesse et de bienséance de style. Mais tout est cependant mesuré par un goût sûr qui arrête le réalisme avant qu'il ne soit le burlesque, la grossièreté

avant qu'elle ne soit cynique et écœurante. Il peut évoquer le « beurre gluant inondant tous les bords », « l'huile de fort loin saisissant l'odorat », le rabat « jadis blanc », les « marmitons crasseux » sans que la crasse et la cuisine soient, comme chez Saint-Amant, une pouillerie nauséabonde. D'un trait sûr, là où Saint-Amant et Scarron se perdent dans une abondance prolixe, il évoque le convive

d'un ton mélancolique,
Lamentant tristement une chanson bachique,

ou l'un des campagnards

relevant sa moustache,
Et son feutre à grands poils ombragé d'un panache.

Il a corrigé la verve de Rabelais, de Regnier et des burlesques par la sobriété et la mesure classique. Il a, si l'on veut, diminué, rétréci la tradition ; il ne l'a pas, en l'épurant, défigurée.

La satire littéraire. — 1° *Avant Boileau.* — Pourtant Boileau ne serait qu'un bon satirique, parmi tant d'autres, s'il n'avait pas, en raillant les mauvais écrivains de son temps, défendu ceux qui avaient du génie. Cette satire littéraire n'était pas non plus nouvelle. Horace lui en offrait des modèles, comme Regnier, bien que Regnier fût l'ennemi de Malherbe et l'ami de ceux dont Boileau détestait la tradition. Mais Boileau a, pour une large part, renouvelé le genre. Avant lui, on écrit des ouvrages de théorie ou plutôt de réglementation littéraire. Chapelain, Desmarets, Scudéry, en tête de *la Pucelle* (1656), du *Clovis* (1657), de l'*Alaric* (1656), et d'autres, s'efforcent de régenter le poème épique. Colletet publie, en 1658, un *Art poétique*. Corneille, en 1660, donne ses trois *Discours sur le Poème dramatique, la Tragédie, les Unités*. Pas ou peu de doctrine, au sens moderne du mot, dans tout cela. On ne conçoit point qu'il y ait des écoles poursuivant une esthétique différente : réalisme, naturalisme, classicisme, etc... Il n'y a, pour tous ces discuteurs, qu'un art et une beauté. Seulement, pour les réaliser, il faut en découvrir minutieusement les règles. Tous les traités ne sont ainsi qu'un essai de code pratique où la théorie tient très peu de place. Les œuvres et les auteurs contemporains n'y apparaissent guère (exception faite pour *les Académistes* de Furetière, 1640-1650).

A côté de cette législation, il y a la polémique, vive, obstinée, violente. On échange surtout des injures. Ces querelles, que-

relle du *Cid*, querelle des sonnets, querelle de la préciosité, querelle de *l'École des Femmes*, querelles personnelles de Gilles Boileau et de Ménage, de Cotin et de Ménage, etc..., soulèvent des tempêtes de libelles et d'épigrammes. Et l'on y nomme, bien entendu, ses adversaires. On les accable sous les gros mots, comme sous Aristote, Horace ou Longin. Mairet se vante de faire de Corneille une corneille déplumée, et Corneille y dénonce Claveret comme le plus ridicule de tous les hommes. Quand on est las de s'injurier, on se promet la bastonnade. L'école abondante des satiriques du début du siècle, les d'Esternod ou les Sigorgne, s'en était tenue à des balivernes ou polémiques parfois pittoresques, le plus souvent obscènes et prolixes. Deux satires de Théophile ne sont que des lieux communs. De tout cela Boileau a fait la satire littéraire.

2° *Boileau.* — La discussion d'après-dîner de la Satire III et la Satire IX en sont un bon exemple.

ANALYSE DE LA SATIRE IX. — *Boileau dialogue avec son esprit dont la verve satirique l'inquiète. S'il veut rimer, qu'il chante les exploits du roi. S'il se sent incapable de ces grands sujets, qu'il se taise ; ce sera moins dangereux. Pourtant, réplique l'esprit, mes critiques ne sont pas méchantes ; elles ne touchent pas à l'honorabilité des gens. Chacun a le droit de discuter une œuvre, du jour où un auteur l'a publiée. Sans doute, je les nomme, mais je ne raille que l'œuvre, non la personne. Je ne saurais d'ailleurs rimer des épopées, églogues ou madrigaux. Je suis né pour la satire, qui rend au bon goût méconnu les plus vifs services.*

Point de théorie dans cette satire. Boileau n'expose pas doctrinalement les principes profonds du bon goût. Il défend « le bon sens », « la raison », « le naturel ». Mots élastiques que les adversaires de Boileau : Chapelain, Desmarets, Scudéry, Brébeuf, Colletet, alléguaient très précisément avant lui. Il n'y a, d'ailleurs, pas beaucoup plus de théorie dans l'*Art poétique*, j'entends de système méthodiquement construit. C'est nous qui le dégageons et l'ordonnons, grâce au recul et à la comparaison. Il y a surtout, dans l'*Art poétique*, un Code pratique. Quand il rédige la Satire III et la Satire IX (vers 1662-1665), Boileau est encore moins soucieux de théorie. « Je ne sais s'il se connaissait bien lui-même, » dit Le Verrier (revu par Boileau) du Boileau de ce temps-là. Mais, s'il connaissait mal ses idées théoriques, il lui suffisait d'obéir à son goût instinctif.

Il y fut d'ailleurs aidé par des amitiés. On sait qu'il se lia avec La Fontaine avant 1663, avec Molière à la fin de

1662, avec Racine vers la fin de 1663. A cette époque, il a commencé à écrire des satires. Si Racine n'a que vingt-quatre ans alors que Boileau en a vingt-sept, Molière et La Fontaine en ont quarante-deux. Ils ont donc l'autorité de l'âge et Boileau dut suivre leurs conseils autant qu'il en donna. Il a d'autres amis, moins connus, mais dont l'action s'exercera avant celle de Molière, Racine ou La Fontaine, et fut certainement fort efficace : Furetière, qui s'est moqué de la préciosité dès 1658, suggéra à Boileau pour notre Satire III le nom de Cotin ; Patru (le Damon de la I^ère^ Satire est son secrétaire), à qui Boileau soumettait ses ouvrages ; Lamoignon surtout, sévère et judicieux mécène qui réunissait chez lui, dès 1659, une sorte d'Académie, rivale de l'Académie officielle et qui défendit Boileau contre Boursault ; tous gens graves, épris de décence, de raison, de mesure et de l'amour des anciens.

Il avait d'ailleurs, pour l'encourager, l'opinion même. Il lui est aisé de se moquer des « burlesques ». Ils connurent une vogue éclatante de 1640 à 1660 environ, où elle s'arrêta à peu près subitement, comme Boileau le reconnaît. Pour vingt œuvres burlesques publiées ou rééditées (Saint-Amant, Vion d'Alibray, Scarron, Cyrano, d'Assoucy, Colletet, etc...) avant 1660, il n'y en eut pas deux après cette date. La préciosité eut une fortune beaucoup plus longue. Elle résistera à l'*Art poétique* comme aux *Satires*. Mais Molière avait dénoncé ces ridicules, et il n'était pas le premier (voir les études sur les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*). Boileau plaidait donc des procès qui étaient jugés ou pendants.

Ainsi conseillé, soutenu, applaudi, Boileau engagea la bataille. Bataille violente, où il discute non des théories, mais des œuvres, où il « nomme ». Il souleva ainsi des colères véhémentes, et toute la Satire IX est une justification. Le plaidoyer est, pour une part, convaincant ; il ne l'est pas rigoureusement. Assurément, Chapelain était un pédant, et sa *Pucelle* est illisible. Il se trouve cependant qu'avant les attaques des *Satires*, il avait oublié Gilles Boileau, puis Nicolas, sur la liste des pensions. Ce n'est peut-être qu'une rencontre, mais il y a des cas plus graves. Parmi les auteurs dont Boileau s'est moqué, il en est qui sont assurément de piètres écrivains et de pauvres sires : Montmaur, La Serre, Colletet faisaient étalage de leur mauvais goût et de leur gueuserie. Mais, parmi tant d'autres qui ne valaient pas mieux, qui furent moins obscurs et, par conséquent, plus dangereux, Boileau choisit très certainement au hasard ou pour des raisons

toutes personnelles. C'est lui qui l'avoue, dans les notes de Le Verrier. Il lui suffisait de trouver dans les *Recueils* de Sercy des « noms propres à rimer ». C'est ainsi que sont rangés, dans la Satire II ou la Satire IX ou les autres, des gens que le hasard seul a fournis : Pelletier, le Pays, Perrin, Bardin, Titreville. Le hasard a même été aidé par des complaisances de Boileau. Pradon, Hainault remplacent Mauroy et Boursault des premières éditions. Nous ne savons pas pourquoi Mauroy disparut ; mais nous n'ignorons pas que Boursault avait, dans l'intervalle, prodigué à Boileau, en 1687, « les honnêtetés », tandis que Hainault était mort et hors d'état de se plaindre. Il y a d'autres substitutions dans les *Satires*. Des noms y sont également demeurés qui n'avaient rien à faire avec le bon ou le mauvais goût. Nous ne savons pas si le Crenet de la Satire III vendait du bon ou du mauvais vin. Mais Mignot, traiteur, était un honnête traiteur, « pâtissier traiteur, maître queux de la maison du roi, écuyer de la bouche de la reine ». Boileau-Puymorin voulut le desservir au profit d'un concurrent. Boileau le traita donc d'empoisonneur. C'était assurément outrepasser les droits de la satire littéraire.

Par surcroît, il arrive à Boileau de se tromper dans ses jugements. Il a des sévérités excessives. Non pour Quinault ; il n'avait alors écrit que des tragédies ou tragi-comédies qui n'étaient guère que des sottises galantes. Mais Sauval (qu'il appelle Sofal) était un érudit fort judicieux, dont Victor Hugo a tiré un grand parti pour *Notre-Dame de Paris*. Cassagne était un orateur fort estimé et qui ne manquait pas de talent. Théophile a écrit des poèmes pittoresques. Il y a surtout dans les poèmes du Tasse autre chose que du clinquant, et le campagnard du *Repas ridicule* n'a pas tort d'élever Ronsard jusqu'au ciel. Boileau n'a pas même l'excuse d'avoir partagé des erreurs générales. Le Tasse était universellement admiré. Ronsard avait des détracteurs (Desmarets, puis La Fontaine, Perrault, etc...) ; mais il gardait, quoi qu'on ait dit, des lecteurs : Chapelain, M^lle^ de Scudéry, Ménage, les éditeurs des *Recueils*, « les trois quarts du Parlement de Paris, les autres parlements, l'Université et les jésuites », selon Balzac. Boileau se trompe dans ses admirations comme dans ses critiques. Nous ne pouvons plus, comme lui, égaler Racan à Homère ; Voiture n'est plus pour nous le rival d'Horace et, surtout, nous n'admirons plus l'*Alexandre* de Racine. L'excuse de Boileau, c'est que Voiture a enchanté tout le XVII^e^ siècle, des gens les plus frivoles

aux gens les plus graves : Pellisson, Bouhours, La Fontaine, La Bruyère, etc...; que Racine n'avait pas encore fait jouer *Andromaque* et que presque tout le monde tenait la pièce d'*Alexandre* pour un chef-d'œuvre.

La justesse des « Satires ». — Son excuse est surtout que ces erreurs inévitables — nous ne jugeons jamais comme la postérité — ne touchent pas à la justesse de l'ensemble. Ce que Boileau attaque, à travers ces auteurs, ce sont bien des défauts graves et qui menaçaient encore tout l'esprit français : l'emphase et la subtilité ; les poètes pompeux qui « cueillent mal à propos les palmes idumées », les « langoureux » au « langage affété » qui, « toujours bien mangeants, meurent par métaphore » ; tous les poèmes épiques, odes, madrigaux, élégies, sonnets déclamatoires, alambiqués et menteurs, et qui n'étaient plus que des exercices de rhétorique. Cotin, sans doute, l'abbé de Pure, Théophile, Chapelain étaient autre chose que des Mascarilles ou des Trissotins. Ils avaient de la science, du jugement, de l'imagination. Mais ils avaient donné, comme les Le Pays, les La Serre ou les Colletet, dans le doux, le tendre, le maniéré ou le galimatias. Contre eux, dans nos deux satires, et dans les autres, Boileau défend fort heureusement la « droite raison » et le « bon sens ».

Nous avons vu qu'il n'était pas le seul. Mais il avait quelque mérite pourtant et quelque courage. Le premier, il fonçait tout droit, sans précautions oratoires, contre des gens dont quelques-uns étaient fort obscurs, mais dont les autres avaient de la réputation ou même de la gloire et de la puissance. Les poèmes épiques dans le genre de *Jonas* ou de *Moïse* paraissent par dizaines et les poèmes langoureux par centaines. Le *Jonas* a deux éditions, le *David* deux, le *Moïse sauvé* six; les « Mourants » comme Benserade sont illustres. Théophile a quatre-vingt-huit éditions au XVII^e^ siècle et soixante-dix pages encore dans le célèbre *Recueil des plus belles pièces des poètes français* de Fontenelle, en 1692. Et Chapelain, s'il ne réussit pas à faire admirer son accablante *Pucelle*, était vraiment le surintendant des lettres. Boileau ne se vante pas injustement. Il était quelque peu, vers 1666, un « jeune fou », « enflé d'une folle audace ».

Le mérite littéraire. — Par surcroît, il savait écrire. Peu philosophe, médiocre théoricien, d'imagination étroite, de sensibilité un peu lente et émoussée, il savait voir, comprendre et

faire vivre. Ce n'est pas seulement par franchise qu'il a nommé. C'est aussi parce qu'il ne sait vraiment voir les idées abstraites qu'à travers des êtres concrets. Quand il ne nomme pas, il avoue, par Le Verrier et Brossette, que ses critiques sont des allusions. Le *Repas ridicule* est un souvenir d'un repas fait, avec La Fontaine et Racine, chez le lieutenant criminel de Château-Thierry, et le campagnard est un M. de Bauque. Dans la IX^e^ Satire, « l'ennuyeux écrivain, le maudit traducteur », c'est l'abbé de Marolles ; Alidor, c'est Dalibert. Les parodies d'odes, d'idylles ou d'élégies sont à peine des inventions de Boileau ; on y trouve des souvenirs précis d'odes de Malherbe, d'idylles de Ménage, de madrigaux, élégies, sonnets de Benserade, de Cotin et d'autres.

C'est là le mérite essentiel de la Satire IX comme de la Satire III. Boileau porte dans l'expression des idées abstraites le même goût de netteté et de vie que dans la peinture réaliste des mœurs. Il a des défauts. Il est médiocre poète ; il n'évite pas la cheville ; il y a des transitions et conclusions gauches. Mais il a le don du mouvement. Son apologie du genre satirique est un dialogue, où le raisonnement se meut avec allégresse. Sa critique des défauts se fait par la critique des personnes. L'image concrète transpose sans cesse et vivifie l'idée abstraite. Les mauvais auteurs « en paquet se vendent à la livre », « suivent, chez l'épicier, Neuf-Germain et La Serre », « parent, demi-rongés, les rebords du Pont-Neuf ». Le bon satirique fera « siffler Cotin chez nos derniers neveux », et sait dans ses vers placer les noms des sots « comme en leurs niches », au risque d'être envoyé « la tête en bas rimer dans la rivière », etc... Le génie de Boileau, ce n'est pas du sublime (dont il croyait d'ailleurs posséder la recette), ni même de la poésie ou de la profondeur : c'est du bon sens, clairvoyant et pittoresque.

RACINE *

ANDROMAQUE

(Représentée a l'Hotel de Bourgogne le 17 novembre 1667).

I. LES INFLUENCES

Avant « Andromaque » — Racine disciple de Corneille et de Quinault. — Rien ou à peu près rien ne pouvait faire prévoir, avant 1667, que Racine fût capable d'écrire *Andromaque*. Il était homme de lettres, « bel esprit ». Il avait écrit des odes et poèmes appréciés ; il était pensionné par le roi. Il était surtout l'auteur de deux tragédies. Mais il y avait dans ces deux tragédies beaucoup de Corneille et de Quinault, très peu de Racine.

La Thébaïde, c'est, à la mode de Corneille et du temps, le spectacle de grandes catastrophes. Au dénouement, les deux frères Étéocle et Polynice s'entre-tuent ; Hémon, amant d'Antigone, est tué ; Jocaste, mère des frères ennemis ; Antigone, leur sœur ; Créon, amoureux d'Antigone, se tuent. C'est ensuite le spectacle de « grandes âmes », entendons d'âmes cornéliennes entêtées dans l'ambition et le crime comme dans l'héroïsme :

Hémon : Un si noble trépas flatte trop mon courage...

. . . . . .

Créon : Le remords n'est pas ce qui me touche,
Et je n'ai pas un cœur que le crime effarouche.

Il y a par surcroît des discussions politiques exactement cornéliennes :

L'intérêt de l'État est de n'avoir qu'un roi ;

des dialogues galants où il y a un peu de Corneille, et beaucoup de Quinault ; des répliques de vers à vers (stichomythiques) qui semblent tirées d'une tragédie cornélienne.

Il reste également du Corneille dans *Alexandre*. Porus est exactement cornélien, dans sa fierté :

La gloire est le seul bien qui nous puisse tenter,

et dans ses discussions politiques et guerrières avec Taxile. La reine Ariane aime le « généreux » Porus, dédaigne le lâche et traître Taxile et, lorsque Porus est défait glorieusement, elle

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Racine, *Théâtre complet illustré* (3 vol.).

suit sa fortune comme il convient aux grands cœurs qui ont été à l'école de *Cinna* ou de *Pompée*. Mais il y a aussi et surtout du Quinault.

Quinault, qui n'avait encore écrit que des tragédies, tragi-comédies ou comédies, était un auteur illustre. Il ne « balançait » pas Corneille, mais il approchait de lui. Racine, qui avait des ambitions et savait se pousser, se mit à l'école de cet homme applaudi. Il a très certainement subi, et pour longtemps, son influence. Il l'a subie discrètement, même dans ses chefs-d'œuvre, dont plusieurs situations rappellent des situations imaginées par Quinault. Il l'a subie, ouvertement, dans *Alexandre*. Il a appris de Quinault que l'amour ne devait pas tenir la seconde place, qu'un bel œil, des appas et des charmes pouvaient avoir sur la volonté des hommes un effet aussi puissant que le devoir ou les grands desseins. On ne conspirait plus pour être roi, ministre ou favori du roi, mais pour se faire aimer, contre des rivaux d'amour. Ainsi l'honnête homme et le généreux n'avaient plus à être maîtres d'eux-mêmes comme de l'Univers, mais à mettre l'Univers et eux-mêmes aux pieds d'un « objet » dont ils étaient fiers d'être les esclaves. C'est bien ainsi que le comprend Alexandre, vainqueur de Porus et Taxile, mais vaincu par la belle Cléofile :

> Faut-il donner la paix ? faut-il faire la guerre ?
> Prononcez : Alexandre est tout prêt d'y courir.
> . . . . . .
> Mais, hélas ! que vos yeux, ces aimables tyrans
> Ont produit sur mon cœur des effets différents.
> Ce grand nom de vainqueur n'est plus ce qu'il souhaite ;
> Il veut avec plaisir avouer sa défaite...

Cette défaite galante d'Alexandre fut un succès pour Racine. La pièce fut goûtée de Saint-Évremond, de beaucoup d'autres, de Boileau même. Elle fut jouée longtemps. Tout engageait donc Racine dans les voies de Corneille et de Quinault.

Ce qui reste de ces influences dans « Andromaque ». — On s'en aperçoit encore dans *Andromaque*. On peut même dire qu'à certains égards *Andromaque* marque une sorte de recul sur *Alexandre*. L'action d'Alexandre est assez simple. Celle d'*Andromaque* l'est beaucoup moins. « La plus importante objection que l'on me fasse, écrit Racine, dans la préface, c'est que mon sujet est trop simple et trop stérile ; » et il constatait qu'il avait pu faire réussir une pièce avec « peu d'incidents et peu de matière ».

Il n'y a pas d'incidents extérieurs, sans doute, mais il y a beaucoup d'incidents dans les résolutions, beaucoup de matière sentimentale.

ANALYSE. — ACTE Ier. — *Oreste arrive à la cour de Pyrrhus où il retrouve son ami Pylade. Il vient, comme ambassadeur des Grecs, pour réclamer le fils d'Hector qui vit à la cour de Pyrrhus avec sa mère, Andromaque. Mais il vient aussi en homme amoureux d'Hermione qui l'a délaissé pour se fiancer à Pyrrhus. Il a appris, en effet, que Pyrrhus oublie Hermione pour Andromaque. Pyrrhus ne consent pas à livrer Astyanax, mais déclare à Andromaque qu'elle doit l'épouser sans délai. Andromaque veut rester fidèle au souvenir d'Hector et refuse.*

ACTE II. — *Tandis qu'Hermione irritée des dédains de Pyrrhus promet à Oreste de le suivre, Pyrrhus, malgré des hésitations, annonce que, las de l'indifférence d'Andromaque, il épousera Hermione.*

ACTE III. — *Désespoir d'Oreste. Joie d'Hermione. Andromaque se jette aux pieds d'Hermione pour la conjurer de protéger son fils. Hermione la repousse cruellement. Andromaque se décide alors à supplier Pyrrhus, qui revient sur sa décision d'épouser Hermione, mais somme Andromaque de choisir définitivement entre son fils et lui.*

ACTE IV. — *Andromaque décide d'épouser Pyrrhus, mais de se tuer au temple après le mariage. Hermione, emportée par la fureur, ordonne à Oreste de préparer le meurtre de Pyrrhus et répond aux excuses de Pyrrhus par d'âpres reproches et des menaces.*

ACTE V. — *Tandis qu'Hermione se débat entre son amour et sa colère, Oreste vient lui annoncer la mort de Pyrrhus. Désespoir d'Hermione qui reproche à Oreste de lui avoir obéi et s'enfuit pour se tuer sur le corps de Pyrrhus. Oreste devient fou.*

Ce n'est pas là une histoire toute simple. Il y a bien des rencontres sinon d'événements, du moins de sentiments. On a dit que Racine n'avait pas inventé cet imbroglio d'amour. Il est dans la *Diana* de l'Espagnol Montemayor, où, plus ingénieusement encore — trop ingénieusement —, Selvagie aime Alanéo qui ne l'aime pas, mais aime Isménie qui aime Montan qui aime... Selvagie. La *Diana* était alors illustre ; Racine, assurément, l'avait lue. Mais ces complications sentimentales étaient alors le thème banal des romans et des tragi-comédies, et c'était à qui démêlerait les nuances de l'amour aimé, de l'amour supporté, de l'amour importun et les contre-coups de la rancune, de la jalousie et de la haine. La situation d'Andromaque est une situation romanesque, à la mode des romans du temps.

Cette mode est sensible aussi dans maints détails. Mais, dit Oreste à Pylade,

> Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite
> Me fait courir alors au piège que j'évite.

Ces admirables rencontres du sort, ces prodiges de la destinée sont des thèmes traditionnels. Pyrrhus propose à Andromaque, si elle l'épouse, non seulement de défendre son fils, mais de renier tout son passé, d'être traître à la patrie grecque, d'aller, « animé d'un regard », relever Ilion et y couronner Astyanax. Ces reniements et ces traîtrises pour de beaux yeux sont également la tradition littéraire, et, aussi bien, celle de la vie. (Chalais a trahi Richelieu pour M^me^ de Chevreuse.) Le style de Racine, comme on l'a bien souvent remarqué, révèle, lui aussi, ce goût romanesque et précieux. Pyrrhus et Oreste parlent parfois le langage des madrigaux et des sonnets de Cotin ou de Benserade :

> Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :
> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai...
> . . . . . .
> Madame, c'est à vous de prendre une victime
> Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
> Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous...

Enfin, s'il y a des souvenirs de la littérature galante, il y en a, sans doute, de Corneille. Oreste n'est pas seulement un soupirant désespéré, un « mourant » ; il est aussi, à l'occasion, une de ces « grandes âmes » que Corneille aimait à peindre : il essaie du moins de l'être :

> Mon innocence enfin commence à me peser.
> . . . . . .
> Méritons leur courroux, justifions leur haine,
> Et que le fruit du crime en précède la peine.

La haine même d'Hermione pour le traître Pyrrhus est humaine profondément, parce qu'elle se débat sans cesse contre un amour odieux. Mais, dans l'expression, elle a des « imprécations » cornéliennes :

> Que je me perde ou non, je songe à me venger.
> . . . . . .
> Allons : c'est à moi seule à me rendre justice.
> Que de cris de douleur le temple retentisse, etc... (1).

(1) M. G. Rudler a tenté de montrer que Racine s'était souvenu, pour le sujet et pour maints détails, de l'*Hercule mourant* de Rotrou (1636). La démonstration, très ingénieuse, ne me paraît pas décisive.

II. LA NOUVEAUTÉ D'«ANDROMAQUE»

Comment s'explique cette nouveauté. — 1° *Les lectures.* — Tous les souvenirs de Corneille, de Quinault et des autres ne sont pourtant qu'un écho lointain. C'est la voix seule de Racine qu'on entend, une voix si profondément nouvelle qu'on a peine à comprendre où elle a trouvé ses accents.

Sans doute il avait des amis de goût excellent : La Fontaine, Boileau, quelque peu Molière. Ils n'aimaient ni la préciosité, ni Corneille « vieilli », ni Quinault ; ils ont dû railler devant Racine, avec Racine, le « romanesque » et le « grimpé ». Mais Molière jouait la détestable *Thébaïde ;* Boileau admirait le mauvais *Alexandre*. Et puis, railler les défauts à la mode, faire le procès des médiocres, ce n'est pas indiquer le secret d'un art nouveau. Les trois amis et d'autres pouvaient détourner Racine de Corneille et de Quinault. Ils étaient incapables de lui apprendre à être Racine. Racine n'a pu découvrir son vrai génie que dans ses lectures de l'antiquité et dans les secrets de son tempérament.

Nous savons bien ce qu'il a lu. Depuis longtemps, depuis toujours, pour ainsi dire, il pouvait directement comprendre d'autres pièces que ces drames espagnols ou ces tragédies oratoires de Sénèque qui furent surtout les modèles de Corneille. A Port-Royal, il avait appris le grec excellemment. Il aura dans sa bibliothèque au moins trois éditions d'Homère, cinq éditions de Sophocle, deux exemplaires annotés d'Eschyle, deux exemplaires annotés d'Euripide. A lire tous ces Grecs, d'Homère à Platon, de Sophocle à Démosthène, il a sans doute nourri en lui cet idéal de simplicité harmonieuse, de naturel pathétique qu'il ne pouvait trouver ni dans Lope de Vega, ni dans Sénèque, ni dans Balzac, ni dans Voiture. Ce n'est pas que, pour *Andromaque*, il ait eu envers les Grecs des dettes précises. Il a dit lui-même que l'*Andromaque* d'Euripide ne pouvait convenir au goût français. C'est l'histoire des fureurs d'Hermione, femme de Pyrrhus, délaissée pour l'esclave Andromaque, dont Pyrrhus a un fils, Molossos. Hermione veut faire périr Molossos pendant une absence de Pyrrhus. Pélée, aïeul du roi, sauve Andromaque et son fils pendant qu'Hermione s'enfuit avec Oreste pour égorger Pyrrhus dans le temple de Delphes. Racine n'a gardé de l'action d'Euripide que la jalousie furieuse d'Hermione. Il s'est surtout souvenu de Virgile.

Au III^e livre de l'*Énéide*, Énée rencontre, sur la côte d'Épire, Andromaque, offrant aux mânes d'Hector un sacrifice funèbre, près d'un cénotaphe qu'elle lui a construit. A voix basse, elle conte son triste destin, son esclavage près de Pyrrhus, époux d'Hermione, la fureur jalouse d'Oreste qui aime Hermione, surprend Pyrrhus et l'assassine. Tout cela, c'est bien, comme le dit Racine, le lieu de la scène, « l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs et même leurs caractères. Excepté celui d'Hermione... » C'est surtout le caractère d'Andromaque, noble, douloureuse, gardienne du souvenir. Virgile s'était d'ailleurs souvenu d'Homère, chez qui s'ébauche, avec une grâce pathétique, le groupe d'Andromaque, d'Hector et d'Astyanax échangeant aux portes Scées leur dernier adieu. Racine s'en est souvenu comme lui.

2° *La vie.* — Mais toutes ces sources, même si on y ajoute quelques emprunts de détail à la *Troade* de Sénèque, aux *Troyennes* et à l'*Oreste* d'Euripide, n'expliquent pas grand'chose. Elles nous font comprendre la forme harmonieuse que prend chez Racine l'expression de la vie. Elles ne nous disent pas où il a puisé l'idée de mettre dans son œuvre — au lieu d'une transposition héroïque, oratoire ou romanesque de la vie — l'expression directe et humaine de cette vie. Il a fallu qu'il y fût aidé par son expérience — expérience dont nous ne savons rien ou à peu près rien. Il a sans doute suivi les expériences des autres ; il a reçu des confidences. M. J.-E. Morel a bien montré que l'aventure d'Andromaque n'était pas seulement une histoire grecque. Il y avait à la cour de France une veuve illustre, Henriette-Marie de France, reine d'Angleterre, veuve de Charles I^er, le roi décapité ; elle portait le deuil d'un mari chevaleresque, comme Andromaque celui d'Hector. Comme Andromaque elle avait été sans cesse persécutée dans ses enfants dont une politique cruelle faisait ses otages. L'un de ces enfants, c'était cette Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, à qui *Andromaque* est dédiée. Ce n'est pas dire qu'Henriette d'Angleterre ait suggéré *Andromaque*. Mais c'est la preuve que la vie contemporaine pouvait être toute proche de la légende. La vie même de Racine s'y est sans doute mêlée. Il est assuré qu'il a traversé des orages du cœur. Son fils, qui n'avait pas reçu de confidences et qui nous a laissé une adaptation dévote de la vie de son père, a dû convenir que Racine avait fréquenté la Champmeslé, pour lui donner des leçons de déclamation. M^me de Sévigné ne nous a pas laissé ignorer ce qu'étaient,

pour l'opinion publique, ces leçons de déclamation. Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la vie de Racine fut livrée aux « honteux attachements de la chair et du monde » et que s'il a su peindre les passions, c'est qu'il les avait éprouvées.

Même si nous en savions davantage sur la vie privée de Racine, nous ne serions pas d'ailleurs beaucoup mieux informés sur son génie. Il n'était pas le seul à cette date à chercher les plaisirs et à traverser « les orages ». Les expériences de sa vie ne suffisent pas à expliquer les découvertes de l'homme de lettres. Il faut à peu près se contenter de les décrire.

De la tragédie galante à la tragédie de passion. — Il a tout d'abord découvert la passion. Il y avait bien des « passionnés » dans le théâtre de Quinault, de Thomas Corneille et des autres, tout prêts comme les héros de Racine à sacrifier, pour une charmante inhumaine, leur devoir et leur vie. Mais ces amants pouvaient oublier leur intérêt ou leur honneur, jamais les règles de la galanterie. « Jusqu'à « je vous hais », dira Boileau, tout s'y dit tendrement. » Entendons que les déclarations de la haine et les imprécations du désespoir emploient les mêmes formules de style que les déclarations et les extases de l'amour. Les héros tragiques, avant Racine, obéissent à des règles littéraires avant d'obéir à leurs passions. Racine a substitué à ces formules la passion toute pure.

Sans doute, les amours de Pyrrhus, d'Oreste ou d'Hermione ne sont pas plus véhémentes que celles des autres. Mais des autres, on savait toujours ce qu'ils allaient dire et les résolutions qu'ils allaient prendre ; ils obéissaient aux obligations des amants de théâtre ou de roman, non à eux-mêmes. Au contraire, dès que les héros de Racine commencent à se plaindre ou à s'emporter, nous les sentons entraînés par une force redoutable dont nul ne saurait prévoir les impulsions tragiques. Ils ne semblent plus conduits par l'auteur, mais par une vie forcenée, capricieuse, obscure et par cela même dramatique.

De la volonté à l'instinct ; du « généreux » à « l'insensé ». — C'est que Racine a justement compris quels étaient les caractères de la passion vraie. Les héros galants de Quinault et de ses imitateurs sont résolus à ne suivre que leur amour ; ils savent quelles sont les conditions du doux, du tendre et du passionné et ils les observent fort méthodiquement. Les héros d'*Andromaque* ne sont résolus à rien et ne savent rien :

Je me livre, en aveugle, au destin qui m'entraîne.
. . . . . .
Je crains de me connaître en l'état où je suis.
. . . . . .
Quel charme, malgré vous, vers elle vous attire ?

Ce sont les retours sur eux-mêmes, d'Oreste, d'Hermione, le reproche de Phœnix à Pyrrhus. Et c'est la définition de tous ces héros raciniens ; ils sont justement incapables de se définir ; ils sont aveugles ; ils craignent de se connaître. Et, dans cet entraînement, ils subissent toutes les poussées contradictoires. Nous savons toujours ce que les héros de Corneille voudront et pourront faire, ce que ceux de Quinault ne pourront pas faire. Nous ne savons jamais quelles seront chez les héros de Racine les directions de la passion. De là l'angoisse tragique, la « péripétie » qui naît de ce qui est imprévu, et pourtant naturel et vraisemblable. Pyrrhus aime Andromaque. Andromaque le repousse. Il se résout à épouser Hermione et à livrer Astyanax, mais sa décision même, en condamnant son amour, rend cet amour plus « aimable » :

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur ne sera pas jalouse.

La volonté ne s'est prononcée que pour se détruire elle-même en exaspérant la passion. Même tumulte, mêmes retours chez Hermione, que l'amour ou la jalousie, l'espérance ou la vengeance jettent vers Pyrrhus ou vers Oreste, vers l'exaltation du triomphe et vers les fureurs du désespoir :

Revenez tout couvert du sang de l'infidèle ;
Allez : en cet état soyez-sûr de mon cœur...

Et quand Oreste a tué l'infidèle :

Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? à quel titre ?
Qui te l'a dit ?...

Et ce n'est pas Hermione, en effet, qui l'a dit. C'est « une » Hermione ; c'est un mouvement de « l'amante insensée ».

Andromaque, elle, n'est pas insensée. Mais Racine l'enferme dans une situation où il ne sert de rien d'être « vertueuse » et clairvoyante. Si elle n'est pas torturée par des instincts, elle l'est par des devoirs contradictoires. Si elle sait ce qu'elle veut, elle ne peut pas ce qu'elle veut ; il lui faut choisir entre son fils et le souvenir de son époux. Ainsi, elle aussi, est condamnée à ce tourment de ne pas savoir choisir, à cet aveuglement de la volonté, d'où naît si naturellement l'anxiété tragique.

Du caractère simple au caractère complexe. — Il ne suffit pas que les héros soient hors de sens pour être vivants. Les héros des romans à la mode l'étaient beaucoup plus parfois que les héros de Racine. Ils se croyaient obligés de devenir fous. Seulement leur folie était méthodique comme leur bon sens. Les personnages de Racine sont vivants, parce qu'ils luttent sans cesse entre des états d'âme qui s'opposent, des frénésies et des retours de clairvoyance. Il y avait déjà de ces complexités vivantes chez les héros de Corneille, chez les plus humains. Le Cid et Chimène s'aiment et ils veulent agir comme s'ils ne s'aimaient pas. Curiace gémit du devoir qui l'oblige à combattre les frères de sa fiancée. Mais dans leur âme il y a toujours, comme dit Corneille, une « dominante », un principe d'ordre, un « souverain ». Chez Racine, il n'y a que des tyrannies momentanées qui ne s'élèvent que pour s'écrouler. Pyrrhus est, comme le dit Andromaque, violent, mais sincère, capable de se dévouer pour Andromaque et prêt à la torturer, roi superbe ou amant lâche, quêtant auprès de Phœnix des résolutions qu'il ne prend que pour les renier. Hermione est, comme le dit Oreste, « princesse » et « divine », fière de son rang et de ses droits, féroce pour Andromaque et capable en même temps des pardons les plus lâches, des oublis les plus humbles, pourvu que Pyrrhus lui revienne. Andromaque enfin, chaste, droite, sincère, est jetée par Racine dans cette situation où il lui faut tromper et séduire. Elle est une « coquette vertueuse » ou plutôt elle découvre en elle-même les coquetteries instinctives qui apaisent et leurrent un homme. Puisque ni la « gloire », ni la pitié ne suffisent pour fléchir Pyrrhus, elle ne dira pas qu'elle l'aime, ni même qu'elle est sensible à son amour ; mais elle avouera qu'elle l'estime et qu'entre tous les Grecs ses vainqueurs, c'est Pyrrhus qui semble à la triste Andromaque le meilleur vainqueur.

De la vérité idéale à la vérité humaine. — Le génie de Racine a vraiment créé sur la scène française avec la passion vraie l'expression vraie. Les passions, comme on disait, « y parlent exactement leur langage ». Jusqu'à lui, il y avait la vie d'un côté, et de l'autre la littérature. Tout ce qu'on disait dans la vie n'était pas bon à dire au théâtre ou dans les romans. Et ce qui était bon à dire devait être dit autrement que dans la réalité. Chez Corneille même, quelle que soit la simplicité de quelques cris de souffrance ou de volonté sublime, le style est,

comme les héros, ce qu'il « devrait être », plutôt que ce qu'il est dans la vérité de la vie. Sans cesse, au contraire, dans *Andromaque*, il semble qu'il n'y ait plus d'art, plus de style même, que ce soit la passion toute nue qui parle. Ces accents de passion, ces vers « dépouillés » et plus éloquents par leur nudité même sont innombrables. C'est la tendresse d'Andromaque :

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.
. . . . . .
Mais il me reste un fils. Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour.

C'est l'orgueil ou la haine raidie d'Hermione, ou l'éclat de sa colère :

Qui vous l'a dit, seigneur, qu'il me méprise ?
. . . . . .
Fais-tu venir Oreste ?
. . . . . .
Je veux savoir, seigneur, si vous m'aimez.
. . . . . .
Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ?
. . . . . .
Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ?

Et malgré cette simplicité plus élégante que tous les « beaux styles », plus éloquente que toute la « pompe » des tragédies à la mode, Racine a su garder à sa pièce ce qu'exigeait le goût de son temps, et son goût : cette poésie discrète, qui fait de la tragédie une œuvre et, si l'on veut, une convention d'art et non une image réaliste de la vie. Ces choses simples, dites en style simple, sont si bien placées, si riches de sens et de menace tragique qu'elles s'élargissent en échos redoutables. Ce sont les « mots » de Racine où il n'y a justement pas de mots, sinon les plus ordinaires :

PYRRHUS
Madame, en l'embrassant, songez à le sauver
. . . . . .
PYRRHUS (*à Oreste qui se croit sur le point d'épouser Hermione délaissée par Pyrrhus*).
Allez, dites-lui [à Hermione] que demain
J'attends, avec la paix, son cœur de votre main.
ORESTE
Ah ! dieux !
. . . . . .
HERMIONE (*à Pyrrhus qui lui annonce son mariage*).
Va, cours. Mais crains encor d'y [au temple] trouver Hermione.

C'est enfin la poésie même, c'est-à-dire ce qui ouvre à l'imagination, au delà du réel, des lointains pathétiques. Cette poésie,

chez Racine, ne se précise nulle part : il n'est pas un romantique. Mais elle flotte, et, de temps à autre, elle semble se condenser dans quelques-uns de ces vers où frémissent des vibrations romantiques.

ORESTE
Tu m'as vu, depuis,
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.
. . . . . .
HERMIONE
Mon cœur, toi-même enfin de sa gloire éblouie,
Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie.
. . . . . .
ANDROMAQUE
Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
etc....

Conséquences techniques. — « Andromaque » et les règles. — Une des conséquences de cette transformation de la tragédie fut l'aisance avec laquelle Racine se plia à la règle des trois unités. Conséquence et non pas calcul appliqué. Racine a voulu peindre des passions violentes et non pas chercher le plus sûr moyen d'observer les règles. Cette question des règles est, en 1667, à la fois essentielle et secondaire. C'est en 1660 que Corneille publie ses *Examens* et ses *Discours*, où il examine et discute surtout ce qu'il y a de régulier ou d'irrégulier dans ses tragédies. La *Pratique du théâtre*, de l'abbé d'Aubignac, est de 1657. Dans ses premières préfaces, Racine disserte, fort souvent, sur les principes du poème dramatique. C'est au nom de ces principes que ses ennemis le critiqueront. Mais nous avons tendance aujourd'hui à croire que, parmi les règles, une seule avait une importance décisive : celle des trois unités. En réalité, c'était une règle parmi beaucoup d'autres, la plus claire seulement, la plus aisée à vérifier, non la plus importante. Corneille s'y était difficilement adapté. On le tiendra pourtant, jusqu'à la fin du siècle, pour un poète supérieur à Racine ou tout au moins pour son égal. Racine lui-même n'a pas tiré vanité de cette régularité de ses tragédies. Remarquons même que si l'unité de temps est possible ou même vraisemblable pour *Andromaque*, elle n'est pas la plus vraisemblable. Oreste, comme ambassadeur des Grecs, vient réclamer Astyanax. Jamais chef d'État n'a été, même pour un ultimatum, obligé de répondre dans les vingt-quatre heures. Il se peut que Pyrrhus, excédé, exige d'Andromaque qu'elle se décide ; il n'est pas nécessaire qu'il l'épouse le jour même. Tout cela peut cepen-

dant se dérouler en un jour. Racine, comme dans ses futures tragédies, commence sa pièce au moment où l'impatience de Pyrrhus et le danger soudain d'Astyanax précipitent la *crise*. Et cette crise, crise d'âmes et non d'événements, doit jeter les personnages vers des résolutions rapides. Le théâtre devient l'étude d'un conflit brusque et décisif. La règle des vingt-quatre heures devient aisée.

Le succès d'« Andromaque ». — Première bataille avec les partisans de Corneille. — Le succès de la pièce fut retentissant. Les adversaires mêmes de Racine, Saint-Évremond ou Subligny, durent le reconnaître. Mais il fut, comme celui du *Cid*, discuté. Ne disons pas qu'il y eut une cabale. Ceux qui s'étaient ligués contre *le Cid* étaient surtout des auteurs jaloux, que la gloire de Corneille menaçait dans leurs mérites. Ceux qui discutèrent *Andromaque* n'étaient, au contraire, ni Corneille, ni Quinault, ni Thomas Corneille, mais, au moins pour une bonne part, des gens qui ne comprenaient pas la tragédie comme Racine, parce qu'ils la comprenaient comme Corneille. Les nouveautés d'*Andromaque* qui nous semblent des découvertes du génie leur parurent des erreurs de jugement. Les critiques de Saint-Évremond, dans ses lettres ; *la Folle Querelle ou la Critique d'« Andromaque »*, que Subligny fit jouer en 1668, sont fort instructives à cet égard. Ce que demandent le pénétrant Saint-Évremond comme le médiocre Subligny, c'est une tragédie qui soit « grande », où il y ait des « beautés pleines », où il n'y ait point de « douceur » ni de « tendresse » ; c'est un Pyrrhus qui ne se ferait pas l'esclave d'un amour « indigne des grands caractères », mais qui y mettrait un « point d'honneur » ; une Hermione qui ne se tuerait pas, au moins tout de suite, sur le corps de Pyrrhus, mais qui serait « sensible pour quelque temps au plaisir d'être vengée ». C'est-à-dire que, pour eux, la tragédie doit être le spectacle héroïque des âmes « hors de l'ordre commun ». Ils ne tiennent ni à la simplicité, ni à la vérité. Cet idéal n'était pas seulement cornélien ; il n'était pas seulement l'erreur d'un Saint-Évremond, d'une M^me^ de Sévigné, fidèles aux enthousiasmes de leur jeunesse. Il exprimait vraiment le goût profond, tenace, de beaucoup d'honnêtes gens. On le retrouvera, triomphant, dans certaines tragédies de Voltaire, dans celles de Crébillon. C'est pour cela que Racine s'y est heurté si violemment.

BRITANNICUS

(Représenté le 13 décembre 1669).

« *Britannicus* », *tragédie* « *sublime* ». — Corneille avait écrit *Pompée* pour témoigner à ceux qui trouvaient *Polyeucte* trop tendre qu'il était capable de retrouver la pompe de *Cinna*. Racine a certainement écrit *Britannicus* pour démontrer aux admirateurs de Corneille qu'il était capable de réussir dans le « grand » et l' « héroïque » autant que dans le doux et le tendre. « Je ne serais pas étonné, dit Saint-Évremond, qu'on y trouvât du sublime. » Si nous entendons le sublime dans le sens de Corneille et du XVII^e siècle, un grand sujet d'ambition et de politique où l'on voit lutter des âmes impérieuses, nous pouvons croire que Racine a tout fait pour mériter le compliment.

Il a renoncé à mettre — comme le faisait Quinault — l'amour au premier rang. Il a choisi, comme Corneille, un grand drame d'histoire, et non pas une crise amoureuse.

Analyse. — Acte I^er. — *Agrippine se plaint des intrigues qui menacent son autorité ; elle vient d'apprendre que Néron, son fils, a fait enlever Junie qu'elle voulait marier à Britannicus, fils de Claude. Elle reproche vivement à Burrhus, un des gouverneurs de Néron, d'inspirer ces intrigues. Burrhus se justifie. Britannicus vient se plaindre à Agrippine de l'enlèvement de Junie et confie à Narcisse, son affranchi (qui le trahit auprès de Néron), ses souffrances et ses craintes.*

Acte II. — *Néron ordonne l'exil de Pallas, appui d'Agrippine. Il révèle à Narcisse qu'il est tombé soudainement amoureux de Junie. Celle-ci refuse l'offre de l'épouser en avouant qu'elle aime Britannicus. Jaloux, Néron lui ordonne de signifier à son amant qu'elle ne l'aime plus. Il sera là, caché derrière un rideau ; la vie de Britannicus est en jeu. Junie obéit, et Britannicus part désespéré, tandis que Junie refuse encore d'écouter Néron et se retire.*

Acte III. — *Sermon de Burrhus pour que Néron renonce à poursuivre Junie. Refus de Néron. Burrhus veut consulter Agrippine. Mais celle-ci, furieuse de l'exil de Pallas, se répand contre Burrhus et Néron en reproches et en menaces ; elle expose à sa confidente les dangers que lui feraient courir une répudiation d'Octavie et un mariage de Néron avec Junie. Cependant Junie rencontre Britannicus, lui explique les raisons de sa froideur apparente. Néron les surprend, fait arrêter Britannicus et garder sa mère.*

ACTE IV. — *Long discours d'Agrippine. Elle rappelle à Néron ce qu'il lui doit. Néron se justifie en accusant l'ambition d'Agrippine et son dessein de lui opposer Britannicus. Réplique violente et désespérée d'Agrippine. Néron cède en apparence ; il se réconciliera avec Britannicus. Mais ce n'est qu'une feinte, comme il l'avoue à Burrhus. Il pense à faire périr Britannicus. Il y renoncerait peut-être, si Narcisse, par ses insinuations habiles, ne le décidait. Néron ne veut pas laisser croire qu'il a peur d'Agrippine.*

ACTE V. — *Craintes de Junie. Joie d'Agrippine qui se croit à nouveau toute-puissante. Mais on apprend l'empoisonnement de Britannicus. Imprécations d'Agrippine contre Néron à qui elle prédit la série de ses crimes et leur châtiment. Albine annonce que Junie, protégée par le peuple, s'est réfugiée chez les Vestales et que Néron, séparé d'elle, est en proie à une sombre mélancolie.*

Racine, par conséquent, n'a donné à l'amour que la « seconde place » dans sa tragédie. Comme Corneille, il a « embelli » sa pièce de longs discours et de longs récits où s'évoquaient, pour les spectateurs, tous les souvenirs d'histoire romaine dont le collège les avait nourris. Son Agrippine est une ambitieuse forcenée, de celles pour qui les grands desseins justifient les grands crimes. Elle est fort semblable à la Cléopâtre de cette *Rodogune* que Corneille et beaucoup d'autres tenaient, avec *Cinna*, pour son chef-d'œuvre. Enfin, si Corneille s'est inspiré, pour écrire *Cinna*, du *De clementia* de Sénèque, Racine en a suivi de près certains passages dans le discours de Burrhus à Néron (IV, III). Il a fait, en un mot, tout ce qu'il fallait pour démontrer qu'il savait atteindre les « beautés pleines » aussi bien que les beautés « de sentiment ».

« Britannicus », tragédie racinienne. — Mais si, dans *Britannicus*, Racine a voulu rivaliser avec Corneille, il n'a certainement pas voulu l'imiter. Il nous a dit lui-même, dans sa première préface, avec une ironie cruelle, mais clairvoyante, ce qu'étaient les tragédies de Corneille vers 1669 et ce que ne devait pas être *Britannicus :* « Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles ? La chose serait aisée, pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel, pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quan-

tité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations... »

Donc, action simple et non « implexe ». Conseillé par Burrhus, Néron encore « vertueux » veut régner et s'affranchir de la tutelle d'Agrippine. Mais il est tombé amoureux de la fiancée de Britannicus. Il tuera donc Britannicus et commencera les crimes de son règne. Pas d'incidents, par conséquent, pas de jeux de théâtre. Tout se passe dans l'âme de Néron, d'Agrippine, de Junie. La drame est un drame intérieur. Et tout l'intérêt de l'action sera bien dans les « intérêts, les sentiments, les passions des personnages » c'est-à-dire dans cette complexité vivante qui les met aux prises avec eux-mêmes comme avec les autres. La volonté ne sera plus souveraine — ce qui est noble, mais ce qui n'est pas dramatique — elle sera sans cesse refoulée par la passion.

Passion chez Néron, qui fut un excellent prince, qui n'est pas sans intelligence et sans quelque sentiment de la dignité d'empereur, mais qui aime soudain d'un amour sensuel et brutal. Avec cet amour, s'éveille en lui une subtile et sadique cruauté. Il aime Junie parce qu'elle pleure et parce que c'est lui qui la fait pleurer ; il se repaît de la détresse où il la jette en l'obligeant de jouer à Britannicus la comédie de l'indifférence. Il est encore timide et respectueux d'Agrippine, ou, tout au moins, la lutte contre cette femme vociférante et tenace le lasse. Mais il est vaniteux, profondément. Narcisse le sait. Et c'est en définitive pour qu'on ne dise pas que Néron craint Agrippine ou les Romains qu'il tuera Britannicus. Agrippine est, dans la pièce, la tempête déchaînée. Non pas qu'elle ne sache que s'emporter et maudire. Elle est la femme de tête qui a su construire la plus étonnante fortune et devenir, sous le nom de Néron, la maîtresse du monde. Mais cette fortune, soudain, chancelle. Son adversaire, c'est son fils, un fils qu'elle aime malgré tout. Elle ne peut l'atteindre sans s'atteindre elle-même. Ainsi devient-elle brusquement, par accès, une « insensée ». Elle sait calculer encore et discourir. Elle sait trouver, nuancer, ordonner ce qui peut toucher, inquiéter, séduire Néron. Mais de brusques désarrois l'emportent. Sans cesse elle « éclate », contre la prudence même et contre ses calculs ; et elle tombera victime de ceux qui savent se contenir et ruser, de Néron et de Narcisse.

Toutes ces peintures d'âmes seront naturelles. Point de « grands parleurs », c'est-à-dire point de ces héros qui ne disent les choses simples qu'en termes nobles et surveillent leurs expressions comme leurs passions. Sans cesse, comme dans *Andromaque*, la violence de l'instinct se traduit par la brutalité de la menace, le désordre de l'âme par des propos qu'on n'ordonne pas. Néron, Agrippine, Junie, en ce sens, n'ont bien souvent pas de style ; ils n'ont que le style de leur appétit ou de leur sincérité :

NÉRON

Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.

. . . . . .

Ma mère a ses desseins, madame [Junie], et j'ai les miens.

. . . . . .

Je vous ai déjà dit que je la répudie.

AGRIPPINE

Prétendez-vous longtemps me cacher l'empereur ?

. . . . . .

Je confesserai tout, exils, assassinats,
Poison même...

. . . . . .

Moi, le faire empereur ? Ingrat ! l'avez-vous cru ?

JUNIE

Il fallait me taire et vous sauver...

. . . . . .

S'il préparait ses coups tandis que je vous vois !
Et si je vous parlais pour la dernière fois !

Cette simplicité d'événements, cette exaspération des passions permettent à Racine, comme il l'a clairement voulu, puisqu'il l'a dit, de se conformer aisément à la règle des vingt-quatre heures. Ainsi qu'*Andromaque*, mieux qu'*Andromaque*, *Britannicus* est une crise dont il faut que le dénouement se précipite. Rien ne sert à Néron, dominé d'ailleurs par la plus impulsive des passions, de tergiverser plus longtemps. Narcisse, pour gagner la partie, a intérêt à la presser. Néron peut faire enlever Junie dans la nuit et empoisonner Britannicus le soir même.

« *Britannicus* », *tragédie pittoresque*. — Mais il y a dans *Britannicus* autre chose qu'un drame de passions. C'est une tragédie d'histoire. Cette histoire rapproche à la fois Racine de Corneille et l'en sépare. Corneille faisait grand cas de l'histoire pour la tragédie. Il était très fier d'avoir évoqué les « vieux illustres », dont parlait Balzac, avec fidélité. Et l'on croyait autour de lui que la vérité historique était une des nécessités de la tragédie. Sans cesse les traités, pamphlets, préfaces de

Corneille, de Racine, et de leurs critiques, chicanent sur l'exactitude. Mais il n'y est presque jamais question que de vérité érudite ; il s'agit de savoir si Racine a eu le droit de faire vivre Britannicus et Narcisse deux ans de plus qu'ils n'ont vécu, ou si Racine n'a pas confondu Junia Silana et Junia Calvina. Or c'est une autre vérité que Racine a traduite dans sa pièce, très différente de la vérité cornélienne. L'histoire pour Corneille est surtout faite de problèmes politiques ou diplomatiques. Elle est un prétexte à exposer l'art de gouverner, de commander ou de conspirer. Elle est faite de discussions et de raisonnements. Elle est oratoire. Racine, au contraire, n'a pas, dans *Britannicus*, prétendu nous apprendre la science du gouvernement. Il a simplement voulu faire un tableau de la cour impériale au moment où Néron va devenir l'horreur du monde. Les plaintes d'Agrippine, l'histoire des premières années du règne que nous fait Burrhus (I, II), la justification d'Agrippine (IV, II) n'ont pas seulement un intérêt dramatique et psychologique ; elles peignent ; elles sont l'évocation pittoresque de ces intrigues féroces et de ces remous sanglants où nous voyons, après quelques années de calme, se préparer de nouvelles tempêtes.

Racine n'a eu, pour cette peinture, qu'à suivre Tacite. « J'étais alors si rempli, dit-il, de la lecture de cet excellent historien qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée. » C'est Tacite, en effet, qui lui fournit les événements de sa pièce (au XIII[e] livre des *Annales*). Il n'a inventé que les amours de Britannicus et de Junie et la passion soudaine de Néron pour Junie. C'est Tacite qui lui a donné les traits essentiels du caractère de Néron et d'Agrippine, suggéré ceux de Britannicus, Narcisse, Burrhus. Constamment sous les plaintes et les justifications d'Agrippine, presque vers par vers, on peut inscrire des phrases de Tacite. Mais Racine a imité l'historien en auteur dramatique. Il a groupé ce que le récit historique dispersait ; des traits épars dans une narration chronologique se sont assemblés pour créer des caractères. Il a choisi aussi très souvent ou modifié, pour l'unité de sa tragédie. Du récit de la mort de Britannicus, par exemple, il a négligé tout ce qui n'avait qu'un pittoresque romantique ; il n'a gardé que ce qui exprimait l'âme de Néron et menait l'action à son dénouement. L'Agrippine de Tacite n'est pas seulement ambitieuse et féroce, elle est encore capable des plus basses perversions. Racine au contraire lui a donné des vertus ; elle est ou elle est devenue chaste ; elle aime son fils, presque autant que le

pouvoir. La tragédie est ainsi la peinture d'un monstre, Néron, et non de deux ; elle maintient cette gradation de la vertu à l'horreur qui était ou qui semblait à Racine indispensable.

L'influence du « milieu » sur « Britannicus ». — Ce n'est pas dire que *Britannicus* soit pour nous l'image exacte de la Rome impériale. Son Néron est celui de Tacite, à peu près, non celui de Suétone ou de Renan (dans *l'Antéchrist*). Le Néron de Renan est un demi-fou, perverti par une vanité monstrueuse, dominé par des obsessions de cabotin halluciné ; il est, à la fois, somptueux et grotesque, une « caricature esquissée en traits de sang ». Le Néron de Racine est un Néron classique, maître de sa pensée s'il ne l'est pas de ses vices, résolu à suivre ses caprices, même à travers le crime, mais qui sait ce qu'est un crime.

Le goût du XVII^e siècle a laissé d'autres traces dans *Britannicus*. Il y reste de la galanterie. Britannicus est un de ces jeunes premiers « tendres, galants, doux et discrets » dont Voltaire lui-même disait déjà qu'ils n'étaient que des courtisans français :

> Quel démon envieux
> M'a refusé l'honneur de mourir à vos yeux ?
> Hélas ! dans la frayeur dont vous étiez atteinte
> M'avez-vous en secret adressé quelque plainte ?

C'est même, parfois, le style de Néron :

> Ma princesse avez-vous daigné me souhaiter ?
>
> Quoi ! madame, est-ce donc une légère offense
> De m'avoir si longtemps caché votre présence ?
> Ces trésors dont le ciel voulut vous embellir,
> Les avez-vous reçus pour les ensevelir ?...

Il y a même autre chose qui explique peut-être le choix que Racine a fait de son sujet. La pièce pourrait s'intituler « *Britannicus ou une Intrigue de cour* ». Certes, tout rapprochement entre la cour de Louis XIV et la cour de Néron aurait paru à Racine un crime de lèse-majesté. Mais si Racine a suivi avec tant de pénétration et comme retissé toutes ces trames où Agrippine, Narcisse, Néron cherchent à saisir le pouvoir, on ne peut pas oublier que Richelieu, Anne d'Autriche, Mazarin et leurs adversaires en avaient ourdi de toutes semblables. L'occasion du conflit est un caprice impérial : l'abandon de l'épouse pour une maîtresse. Or c'est en 1661 que Louis XIV avait choisi M^lle de La Vallière ; en 1668, qu'il avait élu M^me de Montespan, sans abandonner M^lle de La Vallière. Et si La Val-

lière n'avait été qu'une amoureuse, les autres étaient plus ou moins des ambitieuses. Jusqu'au règne de Louis XVI, les caprices du roi vont nouer et dénouer des intrigues de cupidité. Les affaires d'amour seront des affaires de politique. Si Agrippine, Néron, Narcisse sont si savants dans l'art de l'intrigue, c'est parce que Racine l'avait appris ailleurs que chez Tacite, dans le spectacle de la vie de cour.

L'insuccès de « Britannicus ». — Racine avait, en écrivant sa pièce, suivi son génie. Il avait aussi tout calculé pour réussir ; et il échoua. La pièce tomba, peut-être. Elle fut, dans tous les cas, comme Racine le reconnaît, froidement accueillie. Robinet, Boursault (dans l'Introduction du roman d'*Artémise et Poliante*, où il nous raconte la première représentation et signale la présence de Corneille) sont hostiles à Racine et se réjouissent de cet échec. Leurs critiques sont des chicanes puériles, mais on y discerne une raison profonde. En écrivant *Andromaque*, Racine avait déplu aux partisans de la tragédie « grande » à la mode cornélienne. En écrivant *Britannicus*, il déplut à ceux qui aimaient la tragédie « tendre » à la manière de Quinault. Il parut brutal aux doucereux. Mais dès la deuxième préface (1676), la pièce était approuvée de ceux que Racine appelle « les connaisseurs ». Ils n'ont pas changé d'avis.

IPHIGÉNIE

(Jouée a Versailles le 18 aout 1674 ; a Paris, en janvier 1675).

L'« Iphigénie » de Racine et l'« Iphigénie » d'Euripide. — Nous savons pourquoi Racine a choisi le sujet de *Britannicus ;* il voulait rivaliser avec Corneille. Nous soupçonnons les raisons qui lui ont fait choisir celui de *Bérénice :* non pas une ruse de Madame, qui voulait l'opposer à Corneille sur un même sujet (ce n'est qu'une légende), mais le désir de mettre sur la scène ce qu'il avait déjà vanté dans la préface de *Britannicus :* une « action simple, chargée de peu de matière », très différente des actions « implexes » de Corneille. Après *Bérénice*, il ne semble plus que des raisons de circonstance aient influé sur ses choix. Il suivit librement son génie, et passa d'un sujet d'invention et de passion comme *Bajazet* à un sujet de politique et d'histoire comme *Mithridate*. *Iphigénie* semble être née pourtant d'une lecture plus attentive *d'Euripide*. Perrault avait attaqué assez vivement l'*Alceste* d'Euripide. Racine a protesté dans sa préface, et peut-être a-t-il relu son auteur à cette occasion. Dans tous les cas, il lui a trouvé sans doute, vers 1674, un intérêt renouvelé. Il n'avait consulté son *Andromaque* que pour ne pas l'imiter. Il suivra de près, au contraire, son *Iphigénie* (et d'assez près sa *Phèdre*). Le développement des deux pièces est, en effet, très voisin.

L'« Iphigénie » d'Euripide. — Analyse. — *Agamemnon sort de sa tente et raconte à un esclave le sujet de son inquiétude. Calchas, au nom des dieux, exige qu'on sacrifie Iphigénie ; à ce prix-là, seulement, on obtiendra les vents favorables qui conduiront vers Troie les Grecs commandés par Agamemnon. Il a donc fait venir sa fille sous prétexte de la marier à Achille (qui ignore tout) ; mais, pris de remords, il envoie l'esclave leur porter une lettre leur ordonnant de retourner à Mycènes. Ménélas, frère d'Agamemnon, a surpris la lettre et reproche vivement à Agamemnon sa conduite. On annonce l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie. Douleur d'Agamemnon.*

Clytemnestre, Iphigénie et le petit Oreste descendent de leur chariot. Gêne cruelle d'Agamemnon qui répond gauchement aux questions de sa fille et rentre dans sa tente.

Arrivée d'Achille. L'esclave révèle le péril d'Iphigénie. Clytemnestre se jette aux genoux d'Achille qu'elle croit fiancé à Iphigénie. Indignation d'Achille en apprenant qu'on a abusé de son nom. Il défendra Iphigénie, par honneur, mais refuse de la voir.

Agamemnon arrive et s'aperçoit que Clytemnestre sait tout. Imprécations de Clytemnestre. Iphigénie se plaint doucement de mourir si jeune. Agamemnon est inflexible. Achille promet de la défendre contre toute l'armée. Mais elle s'est résignée ; elle veut mourir pour donner la victoire aux Grecs. Achille se laisse ébranler par cet orgueil. Iphigénie marche à la mort. Un messager vient raconter le sacrifice. Au moment où on allait l'immoler, Iphigénie a disparu, enlevée par les dieux ; une biche a paru sur l'autel à sa place.

L' « Iphigénie » de Racine. — ANALYSE. — ACTE Ier. — *Agamemnon raconte à Arcas ses tourments, le calme qui retient la flotte grecque à Aulis, l'oracle ; il faut sacrifier Iphigénie. Il l'a appelée sous prétexte de hâter son mariage avec Achille, à qui elle est fiancée. Mais il se repent. Il donne à Arcas une lettre qui renvoie Clytemnestre et Iphigénie à Mycènes sous prétexte qu'Achille veut différer le mariage. Ulysse, qui pressent les remords d'Agamemnon, essaie de raffermir sa résolution et redouble d'instances, lorsqu'un messager annonce l'arrivée de Clytemnestre et d'Iphigénie.*

ACTE II. — *Achille est revenu au camp après avoir conquis et pillé Lesbos et ramené une captive, Ériphile. Celle-ci, qu'il a confiée à Iphigénie, explique à sa confidente qu'elle s'est éprise d'Achille violemment. Étonnement d'Iphigénie devant la froideur de son père et l'absence d'Achille. Clytemnestre lui révèle qu'Achille refuse de l'épouser. Plaintes d'Iphigénie qui accuse Ériphile de lui avoir pris le cœur d'Achille ; elle repousse Achille lorsqu'il arrive. Étonnement d'Achille qui soupçonne un mystère. Espoirs d'Ériphile.*

ACTE III. — *Agamemnon demande à Clytemnestre de ne pas accompagner sa fille à l'autel ; il prie, puis ordonne. Mais Arcas arrive et révèle qu'on veut sacrifier Iphigénie. Clytemnestre supplie Achille de la défendre. Fureur d'Achille. Iphigénie essaie en vain de justifier son père, puis obtient de son fiancé qu'avant d'agir il lui permette d'implorer Agamemnon.*

ACTE IV. — *Tandis qu'Ériphile se réjouit et que Clytemnestre se lamente, Agamemnon arrive et réclame sa fille. Il s'aperçoit qu'elle sait tout. Prière d'Iphigénie. Agamemnon se déclare incapable de la sauver. Colère d'Achille. Il défie Agamemnon que l'orgueil entête dans sa résolution de sacrifier sa fille. Puis, Agamemnon se repent et tente un nouvel effort pour la soustraire à Calchas. Mais Ériphile va prévenir le grand prêtre.*

ACTE V. — *Iphigénie a été arrêtée par les Grecs mutinés. Elle veut mourir pour la gloire de sa patrie et supplie Achille de se résigner. Elle part vers la mort. Clytemnestre se désespère de son impuissance. Arcas annonce qu'Achille est à l'autel prêt à défendre Iphigénie. Mais Calchas*

reconnaît son erreur. Ériphile était, sans qu'on le sût, la fille du sang d'Hélène, réclamée par les dieux. Ériphile se tue. Les dieux sont satisfaits.

Les emprunts de Racine. — On voit que Racine doit à Euripide non seulement la trame générale, mais les péripéties mêmes qui, tour à tour, sauvent Iphigénie ou la rejettent sous le couteau de Calchas. Il a pourtant inventé deux « ressorts » et substitué un personnage. Celui qui oppose la nécessité politique à l'amour paternel n'est plus l'oncle d'Iphigénie, Ménélas, mais un étranger, Ulysse. Le mariage d'Iphigénie et d'Achille n'est pas un prétexte forgé de toutes pièces. Les deux jeunes gens s'aiment et sont fiancés. Ainsi, une intrigue d'amour se mêle aux conflits de la politique et du sentiment paternel. Enfin, au dénouement, il n'y a plus de miracle. Racine a trouvé dans Pausanias qu'Hélène avait eu, avant d'épouser Ménélas, une fille. De cette fille il a fait la jalouse Ériphile dont la mort termine la pièce et sauve Iphigénie.

Racine a même emprunté à Euripide quelque chose de ses caractères. Il le reconnaît lui-même : « Pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement ; » c'était sans doute par « estime » et « vénération » pour les ouvrages de l'antiquité. C'était aussi parce qu'Euripide n'était ni Eschyle plus sublime et plus épique, ni même Sophocle encore tout pénétré de gravité religieuse. Il était, avec des goûts de rhétorique que Racine lui a laissés, plus humain, plus « moderne ». Les passions que Racine lui emprunte étaient plus proches de la vie, moins soumises à la tradition de légendes nationales et sacerdotales. Aussi Racine lui doit-il souvent la peinture « naïve » des âmes, par exemple la souffrance d'Agamemnon :

> Encor, si je pouvais, libre dans mon malheur,
> Par des larmes au moins soulager ma douleur !...;

toute une part de la scène où Iphigénie, tendrement heureuse d'embrasser son père, s'étonne de son étrange embarras ; le mot terrible :

> Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?...
> . . . . . .
> Vous y serez, ma fille ;

le mot tragique du père à sa fille :

> Ma fille, vous pleurez !

toute une partie de la prière d'Iphigénie :

C'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père ;

l'allusion à la fois touchante et terrible à Oreste :

Vos yeux me reverront dans Oreste mon frère...

« *Iphigénie* », *tragédie de cour.* — Racine a mis cependant dans sa pièce bien des choses qui ne sont pas dans Euripide. Ce fut parfois sans le vouloir. Taine n'a pas tout à fait tort d'insister sur les influences que le milieu mondain a exercées sur Racine. C'est le caractère d'Achille qui a été d'abord modifié. Racine assurément l'a voulu. Son Achille est pour une part celui d'Homère, d'Horace et de Boileau : énergique et irascible, prêt à défier pour sa gloire, Agamemnon et tout un peuple. Mais il est aussi tendre et galant. Non qu'il « soupire » comme Britannicus et Hippolyte. Il y met moins d'humilité et de métaphores. Mais il est tout de même un « prince » empressé auprès de sa « princesse », et non le brutal guerrier de l'*Iliade*. Dans les tendresses d'Iphigénie pour Achille, il y a, malgré la sincérité, un peu moins d'abandon qu'il ne convient à notre goût moderne. Iphigénie est une fille « bien née », à qui l'on a « permis » de soupirer pour Achille, mais à qui les bienséances ne permettent que des aveux discrets et des élans mesurés. Surtout, elle a l'âme qui convient à sa naissance. L'Iphigénie d'Euripide n'est à peu près qu'une petite fille touchante qui aime son père, qui regrette la vie, qui est seulement sensible à la gloire des combats, à la pensée de préparer par son sacrifice le triomphe des Grecs. La « gloire » dont l'Iphigénie et la Clytemnestre de Racine parlent sans cesse est tout autre chose. Elle est l'honneur et la dignité du rang. Elle oblige à ne pas accepter l'affront d'une « rupture » de fiançailles, à répondre à l'affront par un noble orgueil. Elle oblige Iphigénie à recevoir « sans pâlir » la nouvelle de sa mort ; elle lui défend d'accepter qu'Achille la sauve malgré elle et lui commande de « s'immoler » à sa gloire.

Il y a, enfin, maints détails qui ne s'accordent pas avec nos conceptions de la Grèce archaïque et héroïque. On ignorait au XVII^e siècle les fouilles de Troyes ou de Mycènes et les contemporains d'Achille et d'Agamemnon étaient pour Racine des « Grecs » tout court, non des Grecs barbares. Le jésuite de Villiers, qui critiqua *Iphigénie*, se faisait l'écho des gens qui n'approuvaient pas « qu'une fille de l'âge d'Iphigénie courût après les caresses de son père ». Les caresses des parents du XVII^e siècle

étaient souvent, en effet, fort mesurées. Iphigénie se plaint qu'Agamemnon n'ose « sans rougir » être père un moment ; elle s'en étonne à peine. Clytemnestre s'indigne qu'on lui interdise de conduire sa fille à l'autel ; Racine distingue mal, évidemment, un mariage argien d' « un mariage à la cour ». Quand Clytemnestre se plaint que le ciel soit « altéré » du sang de l'innocence, elle parle comme une chrétienne, non comme une barbare. Et lorsque Achille la relève parce qu'elle s'est jetée à ses pieds, il agit en homme du monde, non en guerrier homérique.

Il y a enfin autre chose, qui est de tous les temps, mais plus exactement du XVII^e siècle et qui rendait Iphigénie plus pathétique pour les contemporains.

On ne sacrifiait pas, si j'ose dire, sa fille sur les autels, mais on la sacrifiait au pied des autels ou pour la gloire du nom. La princesse de Ligne nous a conté l'aventure de la petite M^lle de Bourbonne (qui se passe d'ailleurs au XVIII^e siècle) : c'est l'histoire d'une bonne moitié, pour le moins, des filles nobles du XVII^e siècle. On appelle M^lle de Bourbonne au parloir. Elle revient tout en larmes : « C'est, explique-t-elle, qu'on m'a présenté mon fiancé. — Mais voilà qui est bien. — Non, car il est bien vieux et bien laid ! » (il avait cinquante ans ; elle en avait douze). Et elle convient, désespérée, qu'elle l'épousera, puisque son papa le veut, mais qu'elle ne l'aimera pas. Ainsi fut fait, quant au mariage et à la répulsion. C'était là la destinée de trop de jeunes filles nobles : celle de M^lle de Beauvau, saisie d'une crise de nerfs quand on lui annonce ses fiançailles ; celle de M^lle de La Rochejaquelin, « folle pendant plusieurs mois » quand elle sait le mari qu'on lui destine ; ou de cette autre qui resta « hébétée » toute sa vie. Quand elles n'épousaient pas des demi-vieillards ou des vieillards riches ou bien apparentés, elles entraient au couvent ou y demeuraient. M^me de Sévigné savait que sa petite-fille *devait* être religieuse ; elle en gémissait sans s'en étonner. Bourdaloue, La Bruyère ont protesté contre tant de « sacrifices » faits à la gloire des familles. Ils témoignent que des milliers d'Iphigénies devaient sacrifier à leur famille non leur vie, mais leur jeunesse et leur cœur. Bien des Agamemnons en perruque ont dû songer, en écoutant les tourments du roi des rois et les misères attachés à son rang, qu'ils avaient dû choisir, eux aussi, entre les « penchants » et la « gloire ».

La vérité humaine dans « Iphigénie ». — Il y a, cependant, dans la pièce, une vérité humaine retrouvée par Racine et qui

sans cesse recrée la vérité d'Euripide. Racine invente Ériphile et il en fait tout autre chose qu'une « utilité ». Possédée d'un « fatal amour », tourmentée de « fureurs », jetée (quoiqu'elle fût, elle aussi, bien née) vers l'ingratitude, la trahison et presque la démence, elle exprime cette puissance cruelle des passions déchaînées qui met dans les tragédies de Racine la « terreur » et la « pitié ». Dans l'âme d'Agamemnon, dans celle d'Iphigénie, Racine n'a pas mis plus de naturel qu'Euripide, mais il y a mis plus de complexité. Leurs débats de conscience sont sans cesse plus nuancés ; ils sont du siècle où l'on a mieux appris à s'examiner. Il semble non pas qu'on voie les âmes plus à nu, mais qu'elles soient ouvertes et palpitantes. Certes, il y a de la poésie, la poésie racinienne enfermée en un vers évocateur :

Troie en a vu la flamme ; et jusque dans ses ports
Les flots en ont poussé les débris et les morts.
. . . . . .
Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames
. . . . . .
Et moi qui l'amenai triomphante, adorée,
Je m'en retournerai seule et désespérée...

Mais il y a aussi cette vérité où les mots les plus simples traduisent les sentiments les plus tragiques ; la soudaine clarté où Iphigénie aperçoit la trahison d'Ériphile :

Oui, vous l'aimez, perfide...;

la stupeur de ceux à qui Arcas révèle le dessein de Calchas :

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.
ACHILLE
Lui !
CLYTEMNESTRE
Sa fille !
IPHIGÉNIE
Mon père !

la prière courageuse et tendre d'Iphigénie :

Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes...

« Mes spectateurs, dit Racine, ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce. » Ce n'est pas parce que la pièce était savante, ni « polie » ; c'est aussi, et surtout, parce qu'elle était, à travers la légende, la poésie et les bienséances, humaine et vraie. »

(Pour les critiques faites à Racine, voir plus bas, p. 103.)

PHÈDRE

(Représentée le 1er janvier 1667).

« *Phèdre* », *tragédie antique.* — Il n'y a pas de pièce plus moderne que *Phèdre*. Il n'y en a pas en même temps de plus antique. Le sujet a été, dans l'ensemble et dans les détails, presque entièrement emprunté à Euripide et à Sénèque.

Analyse. — Acte Ier. — *Hippolyte avoue à son gouverneur qu'après avoir méprisé les femmes et l'amour, il s'est épris de la princesse Aricie. Au moment où il quitte la scène arrive Phèdre mourante. Pressée par sa nourrice Œnone d'avouer les causes de son mal, elle hésite et finit par révéler qu'elle aime Hippolyte, fils de son mari Thésée. Elle a tout fait pour tenter de l'oublier ; elle l'a persécuté pour l'éloigner de Trézène et d'elle, mais en vain. A ce moment, on vient lui annoncer la mort de Thésée, parti, dit-on, pour arracher Pirithoüs aux enfers.*

Acte II. — *Aricie avoue à sa confidente Ismène qu'elle aime Hippolyte. Hippolyte vient lui annoncer qu'il est prêt, puisque Thésée est mort, à la laisser régner sur Athènes et il avoue son amour. A ce moment, survient Phèdre qui supplie Hippolyte de ne pas persécuter le fils qu'elle a eu de Thésée. Poussée par sa passion, elle en arrive peu à peu à lui déclarer qu'elle l'aime et que, d'ailleurs, elle va se tuer avec l'épée qu'elle lui arrache.*

Acte III. — *Phèdre espère toujours toucher Hippolyte, mais on vient lui annoncer que Thésée n'est pas mort et revient. Horreur et épouvante de Phèdre. Œnone, pour prévenir la colère de Thésée, décide d'accuser Hippolyte d'avoir voulu faire violence à sa belle-mère. Phèdre la laisse faire.*

Acte IV. — *Thésée croit Hippolyte criminel. Il le chasse de sa présence et demande à Neptune, qui lui a promis d'exaucer le premier de ses vœux, de faire périr son fils. Phèdre, poussée par le remords, commence à justifier Hippolyte, mais elle apprend qu'il aime Aricie. Dévorée par la jalousie, elle se tait.*

Acte V. — *Hippolyte prend tendrement congé d'Aricie. Entrevue de Thésée et d'Aricie où Aricie suggère qu'Hippolyte n'est pas coupable et qu'il faut chercher ailleurs le monstre qui souille son foyer. Inquiétude de Thésée. Il apprend successivement qu'Œnone s'est noyée, que Phèdre semble égarée et que les chevaux d'Hippolyte, effrayés par un monstre marin, l'ont jeté à bas de son char, traîné dans les rochers et tué. Phèdre apparaît ; elle s'est empoisonnée ; elle s'accuse et meurt.*

ANALYSE DE L'« HIPPOLYTE » D'EURIPIDE. — *Hippolyte s'est voué au culte d'Artémis, déesse de la chasteté. Mais Aphrodite, déesse de l'amour, veut l'en punir. C'est elle qui inspire à Phèdre une passion mortelle pour son beau-fils. Pour la sauver, la nourrice va révéler cet amour à Hippolyte. Indignation d'Hippolyte. Désespoir de Phèdre qui se tue.*

Thésée arrive et se lamente ; mais il trouve dans les mains de Phèdre des tablettes qui accusent Hippolyte de l'avoir violentée. Colère de Thésée qui demande à Neptune de faire périr Hippolyte. On annonce qu'il est tombé de son char ; on l'amène mourant. Artémis paraît dans les airs, révèle l'innocence du jeune homme et le console pendant qu'il meurt.

On voit les différences profondes. Ce n'est pas Phèdre qui révèle à Hippolyte son amour. Elle se tue avant que l'accusation calomnieuse ne fasse périr Hippolyte. Surtout l'œuvre d'Euripide est la pièce d'Hippolyte et non de Phèdre. C'est une tragédie moins de la passion que de la chasteté. Hippolyte s'est voué à un culte élevé au-dessus des médiocres passions humaines. Point d'Aricie pour convertir à l'amour le chasseur et le dompteur de chevaux et le prêtre d'Artémis. Hippolyte est puni d'ailleurs parce qu'il a méconnu cette juste mesure qui était, pour une part, la morale des Grecs ; il s'est rendu coupable d'orgueil, d'ὕβρις. La pièce est une sorte de conflit curieux entre cette morale antique de l'ὕβρις et ce paganisme épuré qui conduit à la religion des mystères.

Seulement, presque tout ce qui n'est pas dans Euripide a été fourni à Racine par Sénèque. Hippolyte y est encore une sorte de figure symbolique de la vie chaste et libre. Mais c'est Phèdre qui se déclare à Hippolyte. Hippolyte tire son épée pour la tuer, puis la jette à ses pieds. Phèdre s'en sert pour accuser Hippolyte d'avoir voulu la violenter. C'est elle encore qui, après la mort d'Hippolyte, viendra avouer qu'il est innocent, et se tuera. Ainsi l'invention de Racine se borne : à l'amour d'Hippolyte et d'Aricie ; au personnage de la nourrice qui accuse Hippolyte, Phèdre n'étant que complice ; à la fameuse nouvelle de la mort de Thésée qui rend moins odieuse la déclaration de Phèdre, et à quelques détails. Hippolyte ne songe plus, par exemple, à tuer sa belle-mère ; c'est Phèdre qui arrache l'épée pour se tuer.

Euripide et quelques autres ont suggéré à Racine, avec l'action de sa pièce, l'âme même de son héroïne. Beaucoup des accents les plus émouvants de Phèdre sont des souvenirs de ses modèles. Toute la grande scène de l'acte I^er^, où Phèdre trahit l'égarement de son âme, suit presque pas à pas Euripide ;

c'est Euripide qui a peint le premier l'accablement physique, le voile et la coiffure trop pesants, les vœux détruits aussitôt que formés, l'appel pathétique à la vie paisible dans une prairie ombreuse ou à l'énergie joyeuse qui dompte les chevaux, puis la honte qui brusquement remonte et accable, la supplication de la nourrice et l'aveu soudain de l'amour criminel. C'est Euripide qui a évoqué le premier les tentatives désespérées de Phèdre pour chasser la pensée d'Hippolyte, pour apaiser les dieux irrités (II, v), la conscience que garde Phèdre de sa honte dans ses pires erreurs (III, iii). C'est Sénèque qui inspire maints détails et surtout les ruses qui mènent Phèdre à l'aveu (II, v) :

> Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée.
> Je l'aime, non point tel que l'ont vu les Enfers,
> . . . . . .
> Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
> Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,...

la vision épouvantée où Phèdre aperçoit son père siégeant aux Enfers prêt à juger son crime. C'est de Sapho enfin qu'il se souvient pour exprimer l'égarement physique de l'amour :

> Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue...

Il y a même, dans *Phèdre*, une sorte d'atmosphère antique. Point de décor ; c'est l'antichambre vague d'un vague palais. Mais la poésie de Racine évoque incessamment, par la seule harmonie des mots, la lointaine vision d'une Grèce de légende. C'est Aricie, sœur des cruelles Pallantides,

> Procuste, Cercyon et Scirron et Scinnis
> Et les os dispersés du géant d'Épidaure,
> Et la Crète fumant du sang du Minotaure... ;

Ariane aux rochers contant ses injustices ; le Cocyte et les rivages sombres ; la terre buvant le sang des neveux d'Érechtée ; la fille de Minos et de Pasiphaé. On entrevoit, au seul éclat des syllabes, une sorte de fresque mythologique, un décor d'Hellade.

« Phèdre », tragédie de la grâce chrétienne. — Pour Racine, cette antiquité n'était cependant pas réellement du passé. Il l'a dit dans la préface d'*Iphigénie :* les spectateurs sont émus « des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes les plus savants peuples de la Grèce ». Il admirait donc Euripide, naïvement, avec son âme à lui, sans chercher à « se faire une âme grecque ». Et c'est pour cela que l'*Hippolyte* d'Euripide ou celui de Sénèque sont devenus une *Phèdre* chrétienne, donnant des leçons à des chrétiens.

Pour les contemporains de Racine, pas de doute. La pièce est émouvante parce qu'elle est le tableau d'une âme abandonnée aux passions et qui n'a pas pour triompher le secours de la grâce divine. Boileau plaignait dans Phèdre, « malgré soi perfide, incestueuse », une âme dont Dieu s'est détourné ; c'est lui qui porta la pièce à Arnault, et Arnault jugea que la peinture était bonne : « Il n'y a rien à reprendre au caractère de Phèdre, puisque, par ce caractère, il nous donne cette grande leçon que lorsqu'en punition de fautes précédentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes et à la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant. » Ce n'est pas « une fois, mais trente » que Voltaire a entendu « tenir ces propos ». Enfin, c'est « l'affirmation même de Racine dans sa préface. « Ce crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté » et les passions ne sont peintes « que pour montrer tout le désordre dont elles sont causes ».

Sans doute, la préface a été publiée deux mois et demi après la première représentation. La cabale qui disputa à Racine son succès, et qui fut acharnée, a pu précipiter une conversion qui le détachait du théâtre et du monde et le ramenait au bercail janséniste. Mais si Racine n'était pas tout à fait janséniste en composant *Phèdre*, il était assurément chrétien. Il est donc inutile de se demander si *Phèdre* est une pièce sur la grâce janséniste, car elle est, pour le moins, une pièce sur la grâce chrétienne. Pour tout chrétien, Dieu, en punition de fautes précédentes, pouvait nous abandonner à la perversité de notre âme et nous laisser rouler de crime en crime, même si nous les détestions. Sur ce point, jansénistes et non jansénistes ne différaient que s'il fallait mesurer la sévérité de Dieu ou ses indulgences. Racine, en imaginant sa pièce, ne pouvait pas ignorer qu'on penserait, en l'écoutant, à la perversité de la nature humaine et à la grâce efficace ou défaillante. Nous n'y songeons plus aujourd'hui parce que ces problèmes de la grâce n'intéressent plus guère que des théologiens. En 1677, c'était, pour presque tous les esprits cultivés, un des grands problèmes ou même le plus grand. L'histoire de *Phèdre* était l'histoire de tant de pécheurs ou de pécheresses souvent illustres, abandonnés de la grâce et, quelquefois après les pires désordres, touchés par elle : celle de M^lle^ de La Vallière, entrée aux Carmélites en 1674 ; du prince de Conti, converti en 1656 après les plus cyniques dérèglements ; celle d'Anne de Gonzague, prin-

cesse Palatine, qui passe de la débauche à la plus stricte piété, en 1672 ; de M^me^ de la Sablière (voir p. 123), qui commence à renoncer au monde vers 1677 ; de Loménie de Brienne, de M^lle^ de Mortemart, de M^lle^ de Lyonne et de cent autres. Que *Phèdre* soit une démonstration janséniste, nous n'en serons jamais certains. Mais elle est, certainement, la tragédie d'une âme jetée dans le crime parce qu'elle est abandonnée du Dieu chrétien. « Les dieux », pour Racine, c'est Dieu.

« *Phèdre* », *tragédie humaine et moderne.* — Heureusement, ce problème de la grâce n'est pas seulement un problème théologique ni même religieux. Il est une interprétation théologique et religieuse d'un des problèmes les plus pathétiques de la vie et de la morale : l'impuissance d'une conscience, pourtant lucide et révoltée, contre une passion déchaînée. La doctrine de la grâce n'est qu'une explication mystique de ce drame humain. C'est bien ainsi que Racine l'a compris. *Phèdre* doit donner une leçon de morale chrétienne, mais ses tourments et son crime ne sont ni chrétiens ni païens, ils sont éternels. C'est pour cela que *Phèdre* reste la plus frémissante des tragédies de Racine. Hermione, déjà, ou Roxane, ou Ériphile étaient des images émouvantes de la passion victorieuse. Mais Ériphile n'est qu'un personnage secondaire ; Hermione et Roxane cèdent à une passion qu'elles croient juste et nécessaire. Les remous de leur âme ne sont que ceux de l'amour et de la haine jalouse, de la confiance et de l'angoisse. On ne sait même pas d'ailleurs si Hermione et Roxane sont très intelligentes ; elles n'ont que l'intelligence de leur passion et la clairvoyance de leur jalousie. Phèdre au contraire est aux prises, dans un enlacement mortel, avec une clairvoyance aiguë, une volonté obstinée et une lâcheté invincible.

Elle apparaît (I, III) exténuée et déjà mourante. Des vœux se succèdent et « l'un l'autre se détruisent », comme dans une hallucination. Dans cette torture une seule consolation : avouer, se confier. Œnone lui arrache l'aveu ; la confession d'un seul coup se précipite. Toute l'histoire de Phèdre se presse ; ses vaines tentatives d'oubli, l'obsession, l'idée fixe d'Hippolyte. Œnone seule aurait sans doute reçu cet aveu cruel. Mais on apprend que Thésée est mort. Phèdre est veuve, à la merci, elle et son fils, de cet Hippolyte qu'elle a feint de persécuter. Ne faut-il pas qu'elle le voie ? Et dès qu'elle le voit, elle est perdue. Un égarement la gagne. Qu'Hippolyte au moins ait

pitié d'elle, qu'il devine, et puisqu'il ne veut pas deviner, qu'il sache, qu'elle crie son amour, dans un cri où débordent tous ses tourments cachés et ses silences torturés. Hippolyte est frappé d'horreur et Thésée revient. Il ne reste à Phèdre que l'égarement de la bête traquée. Elle laisse Œnone accuser Hippolyte. Et peut-être démentirait-elle la calomnie si le sort ne trouvait encore dans cette âme une place où frapper ; elle apprend qu'Hippolyte en aime une autre ; elle souffre de toutes les détresses de la jalousie. Elle se tait. Hippolyte meurt. Elle avoue et s'empoisonne.

A chaque pas de cette chute, Phèdre sait qu'elle tombe ; à chaque crime de ses fureurs, elle analyse la fureur et reconnaît le crime. Tout son corps, tous ses nerfs sont rongés par le mal intérieur ; toute son imagination est la proie de ces obsessions que les médecins diagnostiquent et cataloguent. Mais rien ne trouble sa conscience que de courts délires où elle sait même qu'elle délire. Elle reste le juge impitoyable d'elle-même. C'est là ce qui fait sa grandeur tragique, sa puissance de vie ; car ce n'est pas là seulement un cas janséniste : c'est l'aventure d'âmes qui sont parfois les plus grandes. C'est le Lorenzaccio de Musset qui s'est corrompu pour être un héros et qui meurt parce qu'il ne peut plus se passer de la débauche. C'est en quelque façon Musset, ou Baudelaire, ou Verlaine, ou d'autres. Phèdre est romantique, ou plutôt elle est éternelle.

La pièce est même romantique par les jeux de scène qu'elle impose. La tragédie classique est, dans son principe, une analyse d'âmes. Elle pense, comme Buffon de l'éloquence, que jamais le corps ne doit parler au corps. C'eût été d'ailleurs assez malaisé dans les quelques pieds carrés laissés aux acteurs par les bancs où s'asseyaient les spectateurs. Mais, dans *Phèdre*, c'est le corps tout autant que l'âme qui trahit la fureur de Vénus. Ce qui pousse Œnone à servir la passion de Phèdre, c'est qu'elle aime Phèdre comme son enfant et que Phèdre va mourir, non pas d'une mort de tragédie grandiloquente et convenue, par le poignard, l'épée ou dans la coulisse, mais par le lent progrès d'un mal qui creuse ses yeux, courbe ses épaules, égare ses pas. Les vers de Racine nous montrent cette Phèdre ; ils obligent presque à un jeu réaliste. La versification même, par la coupe des vers, est haletante, brisée de douleur ou de fureur :

> Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper.
> Impatient déjà d'expier son offense,
> Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.

Frappe : ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras, prête-moi ton épée ;
Donne.

Au lieu de la déclamation solennelle et convenue du XVII^e siècle, de la « noblesse tragique », ce sont « les cris de la nature » que Racine suggère. La Phèdre antique, la Phèdre chrétienne, la Phèdre romantique, devient presque la « vierge folle » d'un drame moderne. Sa vérité éternelle traverse les temps.

La convention galante dans « Phèdre ». — On trouve pourtant dans la pièce quelques attraits qui ont vieilli. Thésée ne pâlit pas trop à côté de Phèdre. Il y a, dans ses fureurs, et surtout dans l'angoisse grandissante où il pressent l'innocence de son fils, une grandeur qui rappelle l'anxiété d'Œdipe roi devant les révélations du destin. Mais Aricie et surtout Hippolyte sont bien des héros galants. Fénelon n'aimait pas cet Hippolyte amoureux et préférait celui d'Euripide. Peu importerait qu'il fût amoureux ; nous ne tenons pas au prêtre d'Artémis voué à la chasteté ; mais le ton dont il soupire nous gêne. Nous déplorons qu'il gémisse d'être un « prince déplorable », portant les « fers » dont il s'était si longtemps moqué, offrant à Aricie « un étrange captif pour un si beau lien ». Aricie même, bien qu'elle ne manque ni de grâce, ni de dignité, se souvient un peu trop des héroïnes de roman. Clélie ou Cléopâtre ou même Astrée pourraient mettre comme elle leur gloire à

Faire fléchir un courage inflexible,
A porter la douleur dans une âme insensible.

Dans le style même (et notamment dans le fameux récit de Théramène), il y a quelques traces du « beau style » et du style galant.

La cabale de « Phèdre ». — Racine avait toujours eu, comme nous l'avons montré, des ennemis acharnés. Sans doute, la plupart de ses pièces avaient réussi brillamment. Sans doute, il avait pour lui ses amis, La Fontaine, Boileau, dont les avis étaient écoutés ; de grands personnages, Colbert, le duc de Chevreuse, le prince de Condé, Henriette d'Orléans, M^me^ de Montespan. Mais ses ennemis n'étaient pas non plus d'obscurs griffonneurs. La majorité de l'Académie est contre lui et Racine n'y entre que par la volonté du roi. Ceux qui n'aiment pas

Racine (Segrais, Quinault, Benserade, Boursault, Fontenelle, Mme de Longueville, Mme Deshoulières) sont des écrivains dont la réputation balance, au XVIIe siècle, celle de Boileau et La Fontaine, ou sont de fort grands personnages. Ceux qui vont monter la cabale de *Phèdre*, le duc de Nevers et sa sœur, la duchesse de Bouillon, ne sont pas seulement des grands seigneurs ; on estime leur esprit ; Mme de Grignan et Mme de Sévigné les tiennent pour de fort bons juges. Racine a même contre lui, presque toujours, les auteurs de gazettes, le *Mercure*, Subligny, Robinet. Nous avons peine à voir aujourd'hui dans les pamphlets, libelles et parodies autre chose que des sottises. Mais, derrière ces sottises, il y avait deux conceptions dramatiques, claires pour les contemporains, que heurtaient la conception de Racine, la conception cornélienne et la conception galante à la mode de Quinault. C'est la conception cornélienne que Le Clerc et Coras prétendaient suivre dans l'*Iphigénie* qu'ils firent jouer en 1675 pour éclipser celle de Racine (et qui n'eut d'ailleurs que cinq représentations). Ils n'y voulaient pas d'amour, pas d'Achille, mais seulement la terreur et la pitié, suscitées par Agamemnon et Iphigénie. C'est Corneille et Quinault qu'on retrouve dans les critiques de *Phèdre*. Subligny voit dans Phèdre une forcenée (*Dissertation sur les tragédies de « Phèdre » et d'« Hippolyte »*). Elle n'a point la « grandeur d'âme » cornélienne. Hippolyte ne devrait pas être amoureux. Racine a tort, comme le disait Barbier d'Aucour à propos de *Mithridate* (*Apollon, vendeur de Mithridate*), de déshonorer ses héros

Par de faibles soupirs et par d'indignes pleurs.

On s'accorde généralement, et Voltaire même n'y contredit pas, à trouver la *Phèdre* de Pradon aussi bien ou mieux intriguée que celle de Racine, entendons que l'intrigue en est moins simple, plus surprenante, comme les intrigues de Corneille. D'autre part, si la *Phèdre* de Pradon plut, car elle eut quelque succès, elle plut par sa « galanterie ». Phèdre, en effet, n'y est plus mariée à Thésée ; elle n'est que fiancée ; elle peut rompre. Aricie sait tout de suite que Phèdre aime Hippolyte ; puis Phèdre soupçonne l'amour d'Aricie. Thésée veut qu'Hippolyte épouse Aricie. Phèdre lui oppose la jeune Hélène. Hippolyte refuse Aricie, qu'il aime cependant. Il s'excuse à Phèdre de ne pouvoir l'aimer. Et tout cela fait un jeu, que les contemporains trouvaient charmant, de « délicatesses », de soupirs et de madrigaux.

On comprend donc la lassitude de Racine. Il était sensible sans doute, presque maladivement : la plus sotte critique pouvait empoisonner pour lui le triomphe le plus éclatant (comme il le dit lui-même). Il revenait, lentement, ou par une pente rapide (on ne sait) à la religion austère de son enfance. Tous ceux qu'il avait aimés, sa tante, la mère Agnès de Sainte-Thècle, ses maîtres de Port-Royal, l'appelaient à eux. Mais son dégoût du théâtre et de la gloire n'était pas seulement une conversion pieuse ou la rancœur d'une vanité trop chatouilleuse. Il sentait qu'il avait contre lui toute une partie de l'opinion, puissante, obstinée. Sa retraite n'est pas seulement un acte de piété ou de mauvaise humeur. Elle témoigne que les grands écrivains classiques n'ont pas semblé si grands au XVII^e siècle.

Les détails de la cabale n'ont qu'un intérêt anecdotique. La duchesse de Bouillon avait encouragé Pradon à écrire — en trois mois — une tragédie qui ferait concurrence à celle de Racine. Si l'on en croit Louis Racine, elle loua, pour dix représentations, les premières loges de l'Hôtel de Bourgogne, où l'on joua Racine, et celles de l'Hôtel Guénégaud, où l'on joua Pradon. Ainsi les conjurés purent applaudir Pradon et siffler Racine. Ensuite, l'opinion fit son choix, et, sans bafouer Pradon, préféra Racine. Sur cette cabale se greffa la querelle des sonnets. L'abbé Tallemant, ou M^me^ Deshoulières, écrit un sonnet contre *Phèdre*. Les amis de Racine, qui croient ce sonnet du duc de Nevers, répliquent par un sonnet sur les mêmes rimes fort injurieuses pour le duc. Réplique du duc qui menace de la bastonnade, etc... L'affaire finit par l'intervention du prince de Condé, qui prit Racine et Boileau sous sa protection.

ATHALIE

(Représentée a Saint-Cyr le 5 janvier 1691 ;
a la Comédie-Française, en 1716).

« *Athalie* », *tragédie pieuse*. — Racine a écrit *Athalie*, comme *Esther*, par hasard. Mme de Maintenon voulait distraire honnêtement les jeunes filles pauvres qu'elle faisait élever à Saint-Cyr. Elle demanda à Racine « de lui faire dans ses moments de loisir quelque espèce de poème moral ou historique dont l'amour fût entièrement banni et dans lequel il ne crût pas que sa réputation fût intéressée, puisqu'il demeurerait dans Saint-Cyr ». (Mme de Caylus.) *Esther* fut jouée avec le plus vif succès. Une seconde tragédie fut donc commandée. Ce fut *Athalie*. Il s'y glisse encore quelques souvenirs profanes, une comparaison de Catulle peut-être (chœur, II, IX), certainement un souvenir de la scène de l'*Ion* d'Euripide où Créuse interroge le jeune Ion. Mais ce ne sont que des réminiscences rapides. *Athalie* est une pièce étroitement biblique. Le sujet tout d'abord est strictement fidèle au récit de la Bible.

Analyse. — Acte Ier. — *Abner expose la situation en déplorant le triomphe d'Athalie qui a fait massacrer tous les princes du sang de David, protège un culte idolâtre, et persécute Joad et les prêtres du vrai Dieu. Mais nous apprenons que Josabeth, femme de Joad, a sauvé un enfant du sang de David, Joas. Joad pense que le temps est venu de soulever le peuple en lui présentant Éliacin-Joas, son vrai roi.*

Acte II. — *Athalie arrive, après avoir été chassée par Joad de la partie du temple interdite aux femmes. Elle raconte qu'elle est tourmentée par un songe où elle a vu un enfant la poignarder ; en entrant dans le temple, elle vient d'apercevoir l'enfant que le songe lui avait présenté. Mathan, son conseiller, prêtre apostat, insiste pour qu'elle se défie et fasse périr l'enfant. Elle le fait venir, l'interroge, lui propose de venir vivre près d'elle, et, comme il refuse avec indignation, elle sort avec des menaces.*

Acte III. — *Mathan expose à son confident qu'il vient chercher Éliacin par ordre d'Athalie, que Joas le refusera et que ce refus sera le signal de sa ruine ; Joad chasse, en effet, Mathan, et, pour la lutte décisive, fait fermer le temple et armer les lévites.*

Acte IV. — *Joad révèle à Joas qu'il est fils de David et roi, et le présente aux chefs des lévites qui prêtent serment. On apprend que le temple est cerné par les soldats d'Athalie.*

ACTE V. — *Abner apporte les ordres d'Athalie : livrer Éliacin et le trésor caché dans le temple. Joad feint d'accepter et demande à Athalie — qui croit les lévites sans armes — de venir les chercher. Joas est assis sur son trône et caché derrière un rideau. Athalie entre ; les portes sont fermées derrière elle, le rideau est tiré. Elle voit Joas couronné, les lévites armés. Elle est saisie et massacrée pendant que son armée se disperse.*

C'est exactement le récit de la *Bible* dans les *Rois* et dans les *Paralipomènes*. Racine n'a inventé que deux choses (et il a pris grand soin de les justifier par des analogies tirées de la *Bible* et des Évangiles). Il a fait de Mathan un prêtre apostat du vrai Dieu, au lieu d'un simple confident, et il a prêté à Joad non pas un mensonge explicite, mais une ruse qui fait tomber Athalie dans le piège.

Non seulement c'est un sujet biblique, mais les chœurs et le texte même de la pièce sont pleins de souvenirs bibliques : les *Psaumes*, *Isaïe*, la *Sagesse*, le *Deutéronome*, etc..., fournissent sans cesse à Racine des images, des préceptes, des espérances. Surtout, l'esprit de la tragédie est profondément religieux. Le vrai sujet c'est la toute-puissance divine. C'est Dieu « invisible et présent » qui conduit les hommes en les éclairant ou en les aveuglant. C'est lui qui répand sur Mathan et sur Athalie « cet esprit d'imprudence et d'erreur » qui fait d'Athalie, reine énergique et clairvoyante, une femme incertaine et dupée :

> Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
> Élevée au-dessus de son sexe timide.
> . . . . . .
> Elle flotte, elle hésite ; en un mot, elle est femme.

C'est lui qui met sa sagesse dans la bouche de Joas. C'est lui qui inspire à Joad cette foi inébranlable dans les desseins de la Providence qui l'élève au-dessus de toute « crainte indigne, injurieuse ». *Athalie* est même une pièce de caractère plus biblique que chrétien. Évidemment, Racine n'a pas lu sa *Bible* avec l'âme d'un Renan, ni même d'un chrétien moderne. Mais ce n'est plus, comme dans *Esther*, une *Bible* transposée à l'usage des jeunes filles, un Assuérus galant, une Esther épouse respectée, et non plus jetée au sérail d'un despote oriental, parmi cent autres. Le Dieu qui sauve Joas et perd Athalie, c'est le Dieu dont la droite est terrible et qui punit par la mort et le massacre :

> Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie.

« L'ange exterminateur » est « debout » près de Joad. Et ce n'est pas seulement Athalie et Mathan qui périront :

> Frappez, et Tyriens, et même Israélites.

Les lévites seront

> De leurs plus chers parents saintement homicides.

« Athalie », tragédie du XVII^e siècle. — Tout n'est pourtant pas exactement biblique dans la pièce. La piété y est très souvent celle de ces jeunes filles que le couvent de Saint-Cyr élevait, loin du monde et des réalités, pour une vie d'épouse soumise ou de religieuse. Si Athalie est plus biblique que l'Assuérus d'*Esther*, et Joad beaucoup plus que Mardochée, il reste pourtant, dans *Athalie*, une religion un peu trop escortée d'enfants de chœur. Ces ministres saints

> Qui levant au Seigneur leurs innocentes mains,
> Ne savent que gémir et prier pour nos crimes,

ne sont pas sans doute ceux qui, dans la réalité, s'armèrent contre Athalie des armes de David. Aussi bien, la religion que chantent les jeunes filles du chœur est la religion de Saint-Cyr et non pas celle de Jérusalem :

> O divine, o charmante loi !
> O justice ! O bonté suprême !
> Que de raison, quelle douceur extrême
> D'engager à ce Dieu son amour et sa foi !

L'innocence de Joad :

> Loin du monde élevé, de tous les dons des cieux
> Il est orné dès sa naissance ;
> Et du méchant l'abord contagieux
> N'altère point son innocence,

est celle d'une pensionnaire de couvent, plus que celle d'un fils de David.

D'ailleurs, il n'y a pas contradiction entre le tendre Éliacin et le dur Joad ou plutôt la contradiction est celle même de la religion du siècle, à la fois mystique, inclinée vers le quiétisme, l'effusion du cœur et violente ou même fanatique. *Athalie* est composée entre 1689 et 1690. La révocation de l'Édit de Nantes est de 1688 ; cette révocation, que Fénelon alla faire appliquer en Saintonge, est un acte qui fut juste pour Boileau,

Racine et tout le monde, comme pour Bossuet. Des vers tels que :

> La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère !
> . . . . . .
> Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété
> . . . . . .
> Du milieu de mon temple exterminez les crimes

ne sont pas seulement des vers bibliques ; ils auraient pu être prononcés par M^me^ de Maintenon, Bourdaloue, ou Bossuet en songeant aux libertins et aux protestants.

Enfin, il y a de temps à autre, dans *Athalie*, un *costume* qui est bien celui dont Taine voyait tous les personnages de Racine habillés. Il reste dans ce temple quelque chose de la cour de Versailles :

> Joas les touchera par sa noble pudeur
> Où semble de son sang reluire la splendeur...

c'est le duc de Bourgogne, comme une flatterie de Racine, dans sa préface, ne nous le laisse pas ignorer. Abner abandonnant Athalie, qu'il servait et qui le payait, pour se jeter aux genoux de Joas :

> ATHALIE : Venge-moi.
> ABNER : Sur qui ! sur Joas ! sur mon maître...

c'est un gentilhomme égaré qui revient à sa foi monarchique.

La vérité humaine dans « Athalie ». — Toutes ces traces de la vie de cour et de la vie du siècle n'enlèvent pourtant à peu près rien à la vérité humaine d'*Athalie*. La présence du Dieu des juifs et des chrétiens lui donne sa grandeur. Mais elle n'est pas nécessaire. Dieu pourrait n'être que la fatalité et la pièce l'aventure sanglante d'une révolution. « De l'audace, encore de l'audace et toujours de l'audace », c'est Danton et ce serait Joad. Athalie, jusque-là énergique et triomphante, mais incertaine au moment critique, c'est César qui méconnaît Cassius et Brutus, c'est Napoléon à Waterloo. Racine a peint, d'ailleurs, cette intrigue avec sa science des âmes et non avec des recettes de piété. Il ne s'était pas retiré du monde pour se donner tout à Dieu. Il était pieux sans doute et même dévot, oublieux de sa gloire et peut-être de sa vanité, mais très capable de mener ses affaires et d'administrer une fortune qu'il grossissait tous les jours et qui était devenue considérable. C'est pour cela qu'*Athalie* est la lutte d'âmes vivantes, que Mathan est un scélérat aussi vrai, aussi sagace que Narcisse. Enfin Racine, en revenant à Dieu, n'a pas renoncé, comme Pascal, aux ten-

dresses humaines. Parmi toutes ces sombres figures — Joad, Athalie, Mathan — Josabeth et Joas mettent une tendresse et une grâce charmantes. Josabeth aime l'enfant qu'elle a sauvé et élevé avec un cœur de mère ; elle se résigne au péril et aux desseins de Dieu ; mais elle tremble et pâlit. Joas est un timide et pieux enfant où se devine déjà le courage et la dignité d'un roi.

Il y a même dans *Athalie*, ou l'on peut y mettre, une vérité que Racine ne soupçonnait pas et dont il aurait eu horreur. Voltaire ne s'est pas fait faute de l'y installer. *Athalie* traite toutes les religions de « vains amas de superstitions ». Voltaire dira qu'elle n'a pas tort et qu'au fond Joad n'est lui aussi qu'un fanatique, aussi cruel qu'Athalie. On a le droit de penser que c'est une baliverne de Voltaire. Mais on peut se souvenir aussi qu'Athalie est moins abominable que ne croyait Racine. Elle se rappelle qu'on a jeté sa mère du haut de son palais et égorgé « quatre-vingts fils de roi ». C'est une apparence d'excuse pour le massacre qui fut sa vengeance. On peut tout au moins voir jouer *Athalie* comme une sorte de tableau de la légende des siècles, une évocation des temps où le massacre répondait au massacre, un épisode de ces règnes orientaux emplis d'intrigues féroces, de haine et de sang. Il y a, dans la pièce, une sorte d'atmosphère romantique.

« Athalie », tragédie romantique. — Ce n'est pas, en effet, un paradoxe que de voir dans *Athalie* une tragédie qui s'écarte déjà des principes de la tragédie classique. En un sens, elle est aussi classique que possible. Népomucène Lemercier, après avoir établi les vingt-quatre règles qui définissaient la tragédie classique idéale, ne trouvait que la seule *Athalie* où elles fussent exactement suivies. La règle des unités y est très aisément observée. L'action est simple, dramatique. Point de « galanteries », de personnages qui filent le parfait amour selon les traditions des romans mondains. Mais il y a autre chose dans *Athalie*. On y trouve toute cette atmosphère que nous avons déjà signalée : la Providence, qui domine la pièce et qui deviendra, dans les drames romantiques, la Fatalité ; cette sombre fureur biblique que le christianisme du XVII^e^ siècle atténue sans la faire disparaître. Il y a aussi le lyrisme : lyrisme des chœurs qui sont un peu trop des cantiques, mais qui était nouveau en 1691 et qui se lie adroitement à l'action ; la prophétie de Joad, moins puissante de style que les exaltations des

Hernanis ou des Ruy Blas, mais qu'un souffle entraîne cependant au-dessus du théâtre et du réel. Il y a, enfin, avec l'atmosphère morale, l'atmosphère matérielle, le décor. Le lieu de la scène est autre chose qu'un vague palais : c'est le Temple, le Temple mystérieux, avec ses enceintes interdites, tout le cortège de ces rites auxquels la pièce fait sans cesse allusion. Il n'est même plus possible de jouer exactement la pièce dans « vingt pieds carrés » entre les bancs des petits maîtres. Il y faut de la mise en scène. Le fond de la scène s'ouvre et c'est tout un tableau qui parle aux yeux. « On voit le dedans du Temple, et les lévites armés sortent de tous côtés sur la scène. » C'est déjà la tragédie à spectacle où les poètes sans talent du XVII^e siècle essaieront de renouveler la tragédie.

BOSSUET *

SERMON SUR LA MORT

(Prêché devant la cour, en 1662).

ORAISON FUNÈBRE D'HENRIETTE D'ANGLETERRE (1670)

L'éloquence religieuse avant Bossuet. — Avant que Bossuet ne commence à Paris sa prédication, de bons orateurs religieux se sont mis à l'école de Balzac ; ils savent raisonner avec précision, composer un sermon, développer une période et l'orner d'images. Claude de Lingendes, le P. Senault, le P. Lejeune, avaient été justement célèbres. Mais, entre 1640 et 1660, cette éloquence est gâtée par les deux défauts qui sont à la mode : la préciosité et le réalisme burlesque. Le P. Senault compare la piété à l'art du confiseur : « Les raisins au plancher se pourrissent, au lieu que, dans l'affliction, il (le juste) est tout confit au sucre de la dévotion. » Il approuve les règles du panégyrique et de l'oraison funèbre données par le frère Ogier : « L'ostentation veut un char de triomphe, un appartement superbe, un palais enchanté. Ainsi en est-il du panégyrique, qui est comme un tournoi et une monstre, ou plutôt une entrée préparée pour un homme illustre. Il faut que les portes de la ville soient ornées de festons, d'inscriptions et de statues ; que les rues soient traversées d'arcs triomphaux, de tableaux et d'emblèmes magnifiques ; que les fontaines y coulent de vin et de lait. » D'autres mènent leurs auditeurs dans la rue et jusqu'aux Halles. Le P. André, le P. Garasse s'évertuent à les divertir à grand renfort de calembours, calembredaines ou injures. L'un de ces prédicateurs à la mode voit les gens pressés jusque sur les marches de l'autel. « Voilà, voilà s'écrie-t-il, la prophétie accomplie, des veaux sur l'autel : *super altare vitulos.* »

Il reste quelque chose de ces défauts dans les premiers sermons de Bossuet. Il y cède tour à tour au goût de la rhétorique pompeuse ou ingénieuse et à celui d'un réalisme assez vif. Mais,

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Bossuet, *Œuvres choisies illustrées* (2 vol.).

POMPE FUNÈBRE d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, dans la basilique de Saint-Denis.

FRONTISPICE de l' « Émile » de J.-J. Rousseau, ornant l'édition de 1762. — Gravure de Cochin.

très vite, il cesse d'être un bel esprit qui quête les applaudissements pour n'être plus qu'un prêtre. Ses modèles ne sont plus des rhéteurs ou des demi-rhéteurs, mais ceux qui n'ont songé qu'à la parole divine et au salut des âmes. Plus de « cadences harmonieuses », de « vaines curiosités », de « vains ornements », mais « la simplicité ». Plus de rhétorique ni même de philosophie. Il lui suffit de l'esprit divin, d' « une certaine vertu plus qu'humaine qui persuade contre les règles, ou plutôt qui ne persuade pas tant qu'elle captive les entendements ; qui ne flatte pas les oreilles, mais qui porte ses coups droit au cœur » (*Panégyrique de saint Paul*, vers 1659). Ce sont ces coups-là que Bossuet a voulu frapper dans le *Sermon sur la mort* et l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*.

Les limites de la simplicité et de la sincérité chez Bossuet. — Ce n'est pas que Bossuet se soit tout à fait résigné à la rusticité de saint Paul, à ce discours « inégal et sans suite », à « la dureté de son style irrégulier ». Il compose d'abord avec soin. Ses premiers sermons l'étaient avec trop d'adresse ; il s'y plaisait à ces distributions compliquées qui charmaient les collèges et les beaux esprits. Vers 1660, il renonce à surprendre pour se contenter de ce qu'il admirait chez Balzac, « un tissu parfait de la suite et la liaison des pensées, un art singulier dans les transitions... ». Pourtant, son art est toujours de l'art, et il est parfois « singulier ». Il y reste quelques complaisances pour des antithèses et des figures de style. L'antithèse du *Sermon sur la mort* et de l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* est le fond même de son sujet : « Tout est vain dans l'homme si nous regardons ce qu'il donne au monde ; mais au contraire tout est important si nous considérons ce qu'il doit à Dieu. » Mais Bossuet la reprend, la retourne, la diversifie, avec une complaisance où on sent parfois un « auteur » autant qu'un prêtre.

C'est surtout dans l'oraison funèbre que Bossuet a dû se souvenir qu'il était un orateur et non pas un conducteur d'âmes. Il n'aimait pas le genre. Il s'est plaint, à l'occasion, qu'on y marchait « parmi les écueils » (*Oraison funèbre du P. Bourgoing*). Ces écueils, il ne les a pas tous évités, parce qu'ils étaient inévitables. Il faut s'y taire d'abord et dissimuler, du moins par son silence. La cour qui est là ou les grands de ce monde veulent bien qu'on parle des vertus du mort, mais non pas de ses erreurs. Ils exigent qu'on les loue,

eux et leur race. L'oraison funèbre fait partie de la pompe mortuaire comme le velours, les brocarts, les dais, les statues, les lampadaires qui étalent aux yeux la fortune et la dignité du défunt et de ceux qui lui survivent. Bossuet s'est donc tu dans l'éloge funèbre d'Henriette d'Angleterre. Son mari, le duc d'Orléans, n'était guère qu'un débauché, courageux à l'occasion, mais d'intelligence médiocre et de goûts brutaux. Henriette d'Angleterre dut se résigner très vite à n'être plus aimée. De ces vices et de cette indifférence, Bossuet n'a rien dit sinon que ce grand prince était valeureux et que Madame eût regagné, si elle avait vécu, « par sa douceur et par sa conduite » ce qui « manquait encore à son bonheur ». De Madame, il ne nous a pas dit grand'chose non plus. Nous apprenons ce qu'elle fut au moment de sa mort. Rien ou presque rien ne nous rappelle comment elle a vécu pendant les dix années de son mariage. Assurément, comme elle le dit à sa mort, à l'heure où elle ne pouvait pas mentir, elle n'a jamais « manqué » à un mari qui lui manquait de la plus insolente façon. Mais elle s'en est donné tous les airs, ou du moins quelques-uns ; elle a donné prise à la calomnie ; elle a filé, à défaut du passionné, le doux et le tendre ; elle a été frivole avec des grâces infinies, mais avec délices. De tout cela rien ne subsiste chez Bossuet qu'une allusion voilée. Madame a perdu insensiblement le goût des romans et de leurs fades héros ; elle a méprisé « ces froides et dangereuses fictions » ; ce qui veut dire qu'elle les a aimées et qu'elle a vécu comme les héroïnes des *Artamènes* ou des *Cléopâtres* qui donnaient tout au moins leur cœur à des héros qui n'étaient pas leurs maris.

Comme il est contraint au silence, Bossuet est aussi contraint à l'éloge. Le roi est là et le roi veut qu'on l'encense, lui, et tous ceux qui le touchent. Bossuet s'y résigna, sans doute, aisément. Il croyait, très sincèrement, que Louis XIV était le représentant de Dieu sur la terre. En 1670, sa gloire était éclatante ; il était vraiment « le grand roi ». Mais nous sommes choqués aujourd'hui par la brutalité de ces compliments. Il se peut que la maison de France soit « la plus grande sans comparaison de tout l'univers », que Louis XIV soit « invincible », et que Monsieur lui-même soit un « grand prince », capable de garder « éternellement » le souvenir de celle qu'il avait bafouée. Nous aimerions que Bossuet l'ait dit avec plus de discrétion.

Mais le XVII^e^ siècle n'était pas le nôtre. Il ne dépendait pas de Bossuet de voir le roi comme nous-mêmes ; il ne dépendait

pas de lui que l'oraison funèbre fût un examen sincère et humble de la vie du mort et de la vie des grands. De ce genre, nécessairement solennel et artificiel, il a su, malgré toutes les entraves, dégager une leçon pathétique. Il en a fait un sermon et c'est pour cela que nous pouvons étudier sans les séparer le *Sermon sur la mort* et l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.*

La leçon de morale chrétienne. — C'est la mort qui est, en effet, la grande leçon religieuse, la justification tragique des leçons du prêtre. Le sermon et l'oraison funèbre se répètent, parce que ni la mort ni ses enseignements ne changent. (Ajoutons que les sermons de Bossuet n'étaient pas imprimés ; les auditeurs du Bossuet de 1670 ne pouvaient pas l'accuser de répéter le Bossuet de 1662.)

ANALYSE DU SERMON. — PRÉAMBULE. — *La mort apprend à l'homme qu'il est infiniment méprisable, en tant qu'il passe* (1^er^ *point*) *et infiniment estimable en tant qu'il aboutit à l'éternité* (2^e^ *point*).

Premier point. — *Les grandeurs du monde, même les plus éclatantes, ne sont rien. La mort les anéantit. Car notre substance et notre vie ne sont qu'un point dans l'abîme du temps. Un moment seulement nous sépare de la mort ; et ce moment périt au moment où nous croyons le tenir.*

Second point. — *Pourtant, l'esprit humain est puissant. Il a asservi et expliqué la nature. D'où lui vient cette puissance ? De ce que Dieu a fait l'homme à son image. Ainsi l'on comprend également que l'homme soit capable d'affronter même la mort pour accomplir son devoir, et qu'il puisse s'élever jusqu'à la pensée et à la contemplation de Dieu. Comment expliquer la contradiction entre cette misère et cette grandeur ? La grandeur par l'origine divine ; la misère par le péché. Nous sommes un esprit à l'image de Dieu et « une chair de péché » ; la mort pieuse nous délivre de cette chair et nous rend à l'esprit et au ciel.*

ANALYSE DE L'ORAISON FUNÈBRE. — EXORDE. — *La vie de la princesse est une preuve à la fois du néant et de la grandeur de l'homme.*

Première partie. — *Rien n'était plus grand qu'Henriette d'Angleterre. Elle avait pour elle d'être fille de rois, épouse d'un prince, douée d'une vive intelligence, d'une rare entente des affaires, aimée de tous pour sa modestie, sa discrétion, sa bonté ; elle était dans la fleur de la vie et glorieuse du succès diplomatique de sa mission auprès de Charles II. Or la mort a jeté brusquement tout cela au néant. Il ne reste plus qu'un cadavre.*

Deuxième partie. — *Mais la mort n'a détruit que la partie misérable de l'être de Madame. Les grandeurs terrestres ne sont rien. Attachons-*

nous donc à la pensée de Dieu, suivons ses commandements. Dieu a fait à Madame la grâce de la détacher du monde et de l'amener à lui ; une première grâce l'a sauvée de l'Angleterre, où elle aurait été élevée dans le schisme, et ramenée auprès de sa mère catholique à la cour de France. Une deuxième grâce l'a sauvée des faiblesses humaines et des tentations. Une mort soudaine, mais pieuse, lui a assuré la « persévérance finale ». Tableau pathétique de cette mort douloureuse, résignée, confiante, empressée. Remercions Dieu de s'être ainsi « hâté ». La princesse allait être « l'idole du monde » ; le monde pouvait la corrompre. Dieu l'a préservée. Écoutons la leçon de cette mort.

Leçon tragique et que Bossuet n'a pas craint de développer avec une vigueur qui avait sa hardiesse. Car ce n'est pas l'idée abstraite de la mort qu'il évoque. Assurément il est soucieux des « bienséances » et ne parle plus, comme dans ses premiers sermons, de la pourriture et des vers. Mais il ne craint pas d'étaler la brutalité et l'horreur de la destruction totale : « La chair changera de nature, le corps prendra un autre nom ; même celui de cadavre ne lui demeurera pas longtemps ; il deviendra, dit Tertullien, un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue. » Et cette mort n'est pas la mort banale qui termine les destinées communes. Ceux qui écoutent son sermon ou son oraison funèbre sont les puissants de ce monde, et c'est leur mort qu'il veut peindre ; non pas la fin du pauvre, mais la mort des rois méditée par des rois, par David et par Salomon. C'est « le dernier souffle de la mort, tout faible, tout languissant..., abattant tout à coup cette vaine pompe avec la même facilité qu'un château de cartes ». C'est la fin de toutes les gloires d'une princesse adulée qui va « dormir dans la poussière avec les grands de la terre, comme parle Job, avec ces rois et ces princes anéantis parmi lesquels à peine peut-on la placer, tant les rangs y sont pressés, tant la mort est prompte à remplir ces places ».

La leçon de doctrine chrétienne. — Bossuet n'est pas seulement un moraliste raisonnant de la mort comme pouvaient en raisonner un Épictète, un Zénon, ou même un Montaigne. Et ce n'est pas la sagesse seulement ou la morale qu'il enseigne, c'est la doctrine chrétienne. Ce n'est pas lui qui parle, le plus souvent, ni la « raison » ou la « morale ». Ce sont les autorités du chrétien, les Livres saints et les Pères de l'Église. Le sermon et l'oraison funèbre ne sont qu'un tissu presque continu de ce qu'ils ont dit. Bossuet tout nourri de leur lecture, ne semble,

être que l'écho de saint Jean, du Psalmiste, de Tertullien, d'Arnobe, de la *Genèse*, de Job, de saint Paul, de Jérémie, de l'*Apocalypse*, de l'*Ecclésiaste*, des *Rois*, d'Isaïe, d'Ézéchiel, de saint Ambroise, de saint Chrysostome, des *Actes des Apôtres*, des *Proverbes*, de la *Sagesse*. La leçon de la mort est même une leçon de théologie comme une leçon de renoncement. Elle ne nous apprend pas seulement la vanité de la vie, mais la voie très exacte du salut chrétien. Il ne suffit pas de vouloir « mourir au monde » pour bien mourir. Il faut, pour y réussir, être aidé par la grâce divine. Le sermon sur la mort et surtout l'oraison funèbre sont un sermon sur la grâce tout autant qu'une exhortation. C'est la théologie chrétienne qui nous explique la contradiction de notre grandeur et de notre misère. C'est elle qui nous montre, « en la personne de Jésus-Christ, la résurrection et la vie », et nous oblige à croire, « selon les principes du christianisme, que ce qui engage la chair à la nécessité d'être corrompue, c'est qu'elle est un attrait au mal, une source de mauvais désirs, enfin, une *chair de péché*, comme parle le saint apôtre ». Surtout, c'est elle qui nous éclaire la destinée de la princesse. Elle ne se comprend que par la « véritable et solide théologie » selon laquelle « c'est dans la première grâce et dans la dernière que la grâce se montre la grâce ». La première grâce a été de la sauver du schisme anglican. Bossuet, fidèle à sa croyance en la Providence, ne craint pas d'affirmer que, pour rendre Henriette à l'Église, Dieu a ruiné la royauté anglaise schismatique et renversé par la main de Cromwell « tout un grand royaume ». « Si les lois de l'État s'opposent à son salut éternel, Dieu ébranlera tout l'État pour l'affranchir de ces lois. » La deuxième grâce a été de la rappeler à lui, de s'être « hâté » au moment où elle avait cessé d'être frivole, mais où, devenue l'idole du monde, elle allait succomber peut-être à ses tentations. Ainsi la mort de la princesse nous montre comment peut s'accomplir l'œuvre de la grâce (1).

---

(1) Les idées de Bossuet dans ce sermon et dans cette oraison funèbre sont voisines de celles de Pascal (voir, p. 29, le raisonnement de Pascal sur la grandeur et la misère de l'homme). Bossuet a-t-il lu Pascal ? Les *Pensées* sont de 1670, le sermon de 1662. L'oraison funèbre est du 21 avril 1670 ; Bossuet a pu, pour l'Oraison, se souvenir des *Pensées*. Mais il n'avait qu'à se souvenir de son sermon, ou des textes sacrés qui l'inspirèrent comme ils inspirèrent Pascal. D'ailleurs, le détail des arguments est fort différent, aussi bien que l'expression.

Le pathétique de Bossuet. — Son imagination. — Cette solide armature théologique tendra à disparaître de l'éloquence chrétienne à la fin du XVII^e siècle. Les orateurs perdront aussi bien, faute de génie, ce qui fait la grandeur de l'éloquence chez Bossuet, même pour ceux qui ne croient pas à la théologie : sa puissance d'évocation et son imagination. Bossuet ne croit pas à la raison et à la sagesse humaine. Il le dit expressément dans le sermon : « Je ne suis pas de ceux qui font grand état des connaissances humaines. » Il est pourtant aussi bon logicien qu'un autre. Tout le second point du *Sermon sur la mort* raisonne avec une méthode très souple et très sûre sur les facultés de l'esprit humain. Mais, pour Bossuet, cette logique ne suffit pas. C'est le cœur qui nous entraîne, loin des voies du salut, vers celles des passions ; c'est donc lui qu'il faut toucher pour nous convaincre. Ce pathétique nécessaire naîtra non des idées, mais du spectacle de la vie, vie corrompue ou vie pieuse. C'est ce spectacle qui émeut Bossuet lui-même. Il ne le conçoit pas, il le voit. Et sa vision s'évoque en images saisissantes. Leur abondance n'est pas de la rhétorique. Sans doute, elle s'accumule parfois dans une sorte de confusion : en quelques pages du sermon, la mort est un dernier point qui détruit tout, un souffle qui renverse un château de cartes, une rature qui efface tout, le gouffre du néant, un je ne sais quoi qui n'a plus de nom en aucune langue, la recrue continuelle du genre humain qui nous pousse de l'épaule, l'abîme immense du temps, un soutien qui manque, un fondement ruineux de notre substance, la fin d'une ombre ou d'un songe. Mais c'est que l'imagination de Bossuet se tourmente pour trouver justement l'image de ce qui n'est pas, la figuration du néant. La fièvre de son imagination n'est que la fièvre de l'inquiétude humaine. L'image fulgure, s'évanouit, renaît comme notre hantise même de la mort.

L'émotion personnelle. — Cette sincérité d'émotion, ce lyrisme est plus pathétique encore dans l'Oraison. L'imagination y est aussi vive, mais le cœur y frémit plus douloureusement. Cette mort que Bossuet célèbre, ce n'est pas celle d'une grande dame inconnue ou distante. Henriette a été sa pénitente. Et il s'est attaché à elle d'une affection à la fois religieuse et humaine ; car elle avait justement ces vertus d'où naissent les sympathies profondes. Ce que Bossuet regrette, ce n'est pas cette intelligence élégante, fine, ce goût sûr qui faisait d'elle la protectrice de Corneille, de Racine, de Molière et que Molière

et Racine ont loué avec une si vive reconnaissance. Bossuet parle à peine de ce qui n'est pas nécessaire à une chrétienne. Il rappelle plutôt ce qui avait un autre prix pour des gens de cour : son entente des affaires, son art de conduire une négociation ; surtout il revient sans cesse, avec une émotion contenue, sur sa douceur, sa bienfaisance (elle fut « douce envers la mort comme elle l'était envers tout le monde »), sur cet art inconscient de gagner tous les cœurs et celui de Bossuet comme les autres. Et puis Bossuet ne parle plus sur des notes, mémoires et renseignements. Il a connu cette vie intérieure dont il veut célébrer les vertus. Les « sages conseils » qu'elle était « capable de recevoir », ce sont ceux de Bossuet. Enfin cette mort tragique et noble « où tout était simple, tout était solide, tout était tranquille, tout partait d'une âme soumise », c'est Bossuet qui l'a conseillée, consolée, admirée, dans le déchirement de son propre cœur. Ainsi l'oraison funèbre devient le tableau pathétique si justement célèbre. « O nuit désastreuse ! o nuit effroyable, où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte... Elle demande le crucifix... Elle s'écrie... Rappelez en votre pensée ce qu'elle a dit à Monsieur... » C'est en sa propre pensée que Bossuet rappelle toute la scène. Il la revoit. C'est pour cela qu'elle est restée si humainement vivante.

LA FONTAINE *

Discours à M^me^ *de la Sablière* (publié en 1679, comme dernière fable du livre IX). *Discours à M^me^ de la Sablière* (lu par La Fontaine à l'Académie française le jour de sa réception, 2 mai 1684).

La protectrice de La Fontaine. — M^me^ de la Sablière mondaine et femme savante. — La Fontaine vécut quelque vingt ans chez M^me^ de la Sablière, depuis 1672, sans doute. Il avait eu recours, avant de s'installer chez elle, aux libéralités de Fouquet, puis des duchesses d'Orléans et de Bouillon. Quand M^me^ de la Sablière se retira à l'hospice des Incurables, il chercha d'autres protecteurs et d'autres protectrices qui lui permissent de vivre à ne rien faire, sinon des vers. Ce n'était pas une vie très digne, mais elle ne faisait pas de tort à La Fontaine. Elle était dans la tradition du temps. Quand on se mêlait d'écrire et qu'on n'était pas riche, on « appartenait » à quelque grand seigneur qu'on payait en dédicaces et madrigaux.

Par surcroît, M^me^ de la Sablière était une protectrice à la fois aimable, intelligente et grave et qui convenait fort bien au génie de La Fontaine. Elle était indulgente parce qu'elle avait eu quelques aventures qui avaient compromis sa réputation. Elle avait dû se séparer de son mari et de ses enfants. Elle avait, en 1679, trente-neuf ans ; elle n'avait pas renoncé à plaire et à aimer ; elle aimait même avec une sincérité touchante. On l'appelait volontiers « la tourterelle ». La Fontaine préférait la nommer « Iris ». Mais Iris était fort instruite (Boileau se moquera d'elle, discrètement, dans sa satire sur *les Femmes*). Elle savait le latin ; elle étudiait les mathématiques et la physique avec Roberval, puis Sauveur ; l'astronomie avec Cassini ; l'anatomie avec du Verney ; les voyages avec Bernier. Mais elle n'était pas pédante. Elle recevait des beaux esprits qui n'étaient que des gens de lettres : Charles Perrault, Benserade, Chaulieu, La Fare. On s'amusait beaucoup chez elle, avec des libertés où la « galanterie » donnait bien des accrocs à la morale, et ce n'était pas pour déplaire à La Fontaine ; mais on y causait

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : LA FONTAINE, *Fables illustrées* (2 vol.).

sérieusement de choses sérieuses et notamment de philosophie. Et c'est pourquoi La Fontaine pourra adresser à M^me^ de la Sablière un *Discours* où il discute le problème de l'âme des bêtes.

La Fontaine et la philosophie. — Le problème de l'âme des bêtes. — Descartes avait mis à la mode la question de l'âme des bêtes. Non pas qu'il en eût discuté longuement, ni même d'une façon toujours très nette. Mais sa philosophie n'admettait que deux principes entièrement distincts : l'âme ou l'esprit, avec toutes les qualités de l'âme : raison, immortalité, etc..., et la matière incapable de la moindre pensée, obéissant passivement à des forces mécaniques. Les animaux n'ont pas de raison, pas d'âme. Ils ne sont donc que de la matière, des « machines ». Si nous frappons un chien, des mouvements nerveux se propagent jusqu'au cerveau du chien, d'autres mouvements retournent vers les muscles des jambes et de la gorge ; il se sauve et crie. Mais il n'a rien senti. Il n'est pas plus capable de souffrir qu'une montre ou une pierre.

Cette théorie avait provoqué de très vives discussions ; elle passionnait les cartésiens ou cartésiennes et les amis des bêtes. M^me^ de Grignan en tenait pour Descartes. M^me^ de Sévigné et M^lle^ de Scudéry défendaient l'intelligence ou le bon cœur des chiens ou des chats. On discuta sans doute la question chez M^me^ de la Sablière. Rien ne prouve que La Fontaine ait jamais lu lui-même Descartes. Mais il avait une universelle curiosité. Son ami Vergier reconnaîtra qu'il se plaît à

Changer en cent façons l'ordre de l'univers.

En 1687, « goûter la joie » ce sera encore pour lui, avec les beaux vers, « rechercher de tout les effets et les causes ». Il ne s'en est pas fait faute, même dans les *Fables*. *Un animal dans la lune* est une discussion sur les illusions des sens :

Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse ;

l'Horoscope, un jugement sur l'astrologie ; *la Souris métamorphosée en fille*, une méditation sur la métempsycose. Et *le Songe d'un habitant du Mogol* compte, parmi les joies de la retraite, l'étude de l'astronomie,

Les divers mouvements inconnus à nos yeux.

La Fontaine a donc étudié le problème avec conscience. Il s'en est réellement, à ses heures, occupé tout entier. Et il en a raisonné avec bon sens. Mais c'est le bon sens d'un poète plutôt que la raison d'un philosophe ; c'est même parfois son imagina-

tion. La logique est souvent obscure, ou même l'expression. Selon Descartes, expose-t-il, l'animal, lorsque les sens ont reçu une impression physique et l'ont transmise — mécaniquement — au cerveau,

> L'animal se sent agité
> De mouvements que le vulgaire appelle
> Tristesse, joie, amour...

Ce qui est absurde, puisque l'animal étant une pure machine ne sent rien. Il y a bien d'autres gaucheries dans les fables philosophiques ; et les conclusions ne sont guère que des rêveries de poète. Donner aux animaux pour âme un morceau de matière « subtilisée », une « quintessence d'atome », un « extrait de la lumière », c'est trouver des images et non pas une explication, car de la matière subtilisée c'est encore de la matière ; l'électricité subtile qui meut une machine électrique est tout aussi matérielle que le cheval qui tire un chariot. La réfutation de la métempsycose dans *la Souris métamorphosée en fille* n'est pas plus décisive. La Fontaine n'est qu'un philosophe d'occasion et plus capable de rêverie que d'analyse.

L'invention de La Fontaine. — Mais c'est tout profit pour le poète. On ne voit guère qu'on puisse « suivre Apollon et les Muses » en discutant avec précision la métaphysique extrêmement abstraite de Descartes. Aussi La Fontaine, pour son bien et pour le nôtre, se lasse bien vite de discuter. Il aime beaucoup mieux à imaginer. L'âme des bêtes, ce n'est pas pour lui l'esprit ou la matière, les « rapports de l'âme et du corps », ce sont des animaux qui vivent, qui agissent, qui font preuve d'intelligence. Ainsi ses arguments cessent d'être du raisonnement pour devenir des fables.

Même ce ne sont plus des fables empruntées. On sait que La Fontaine, comme tous les classiques, s'est fort peu soucié d'inventer ses sujets. Il les prend tout bonnement à Ésope, Babrius, Pilpay, et dix autres. Il y a fort peu de fables dont on ne puisse trouver la source précise chez les fabulistes et conteurs que connaissait La Fontaine. Or le *Discours à M^me^ de la Sablière* prouve l'âme des bêtes par cinq anecdotes qui ne viennent pas des livres, du moins de livres que nous connaissions. La Fontaine s'est avisé que des fables étaient des fictions et non des arguments. Il n'a donc voulu parler que de ce qu'il avait vu ou de ce que des voyageurs dignes de foi avaient vu. C'est la ruse du cerf qui, poursuivi par la meute, lui donne

« le change » par cent stratagèmes, celle de la perdrix qui attire le chien en faisant la blessée pour sauver sa couvée, les travaux des castors qui construisent des digues et des maisons. Ce sont les mœurs, contées chez M^me^ de la Sablière par le roi de Pologne Jean Sobieski, de ces animaux du Nord qui se font la guerre avec toute la stratégie des armées humaines, « corps de garde avancé, vedettes, espions, embuscades, partis ». C'est enfin l'anecdote pittoresque, mais invraisemblable et dont on ignore l'origine, des *Deux Rats, le Renard et l'œuf :*

> Qu'on m'aille soutenir, après un tel récit,
> Que les bêtes n'ont point d'esprit !

On pourrait le soutenir, car le récit n'est, sans doute, qu'une fable ; mais il est pittoresque ; il a de l'esprit ; et c'est cet esprit-là qui importe chez La Fontaine.

M^me^ de la Sablière dévote. — L'autre discours à M^me^ de la Sablière n'est plus une discussion ni une fable. Ce n'est qu'une confession du poète promu académicien et qui avait plus de soixante ans. M^me^ de la Sablière pouvait l'écouter. Elle avait, en 1684, passé le tournant de son destin. La pauvre « tourterelle » a fait l'expérience du néant des joies humaines et de l'inconstance des cœurs. Déjà, en 1679, La Fare, qui semblait l'aimer, s'était définitivement éloigné d'elle. Le mari dont elle s'était séparée, mais pour qui elle semble avoir repris quelque attachement, était mort. Ses enfants étaient mariés, détachés d'elle. De plus en plus, elle fait à l'hospice des Incurables de longs séjours de dévotion. Puis elle « fait la retraite », comme on disait, une retraite sincère et totale. Elle écrit des « Pensées chrétiennes » ; elle sermonne La Fontaine. Le *Discours* lu à l'Académie est la réponse naïve à ces sermons.

La confession de La Fontaine. — C'est une confession publique. La Fontaine a été prodigue de ces aveux candides. On en trouve déjà qui sont transparents dans la *Psyché* (1669), dans des *Élégies* (de 1671) ou son *Épitaphe d'un paresseux* (1671). Il les reprendra dans sa *Lettre* en vers à *Saint-Évremond* et dans l'*Épître à Huet* (1687). Il en glisse dans les *Fables*. Nous y prenons plaisir, parce qu'ils sont faits avec une grâce nonchalante et que les écrivains du XVII^e^ siècle n'ont pas accoutumé de parler ainsi d'eux-mêmes. Ils ne témoignent pas cependant d'une grande dignité de caractère. Il est un peu trop facile d'avouer ses fautes, et de ne pas tenter de s'en corriger. On y

trouve autre chose pourtant qu'une impénitence obstinée. La Fontaine n'a pas dû être tous les jours l'épicurien souriant, prenant le temps comme il venait et content lorsqu'il pouvait

> Errer dans un jardin, s'égarer dans un bois,
> Se coucher sur des fleurs, respirer leur haleine,
> Écouter en rêvant le bruit d'une fontaine.

Il parlait déjà, dans *Psyché*, du sombre plaisir d'un cœur mélancolique. C'est un plaisir voisin de la souffrance. Et l'on devine cette souffrance dans certaines confessions. Une élégie de 1671 évoque

> La folle inquiétude en ses plaisirs légère
> Des lieux où l'on la porte hôtesse passagère.

La plainte est reprise dans le *Discours à M^me^ de la Sablière :*

> L'inconstance d'une âme en ses plaisirs légère,
> Inquiète et partout hôtesse passagère.

Il a donc été un inquiet, et les inquiets sont aisément, comme les « délicats », dont il parle, des malheureux, au moins par accès. C'est cette inquiétude, cette poursuite d'un bonheur dont il se lasse dès qu'il est atteint qui a jeté La Fontaine dans tant d'amours médiocres. Il ne pouvait pas, comme il le dit, « renoncer aux Philis » ; il lui fallait « se rembarquer sur la mer amoureuse » et il y essuyait maint naufrage. Il y portait un « cœur peu content de lui-même ». C'est pourquoi il promet à M^me^ de la Sablière de rentrer, à soixante ans, au port de la Sagesse.

La vie lui apportait d'ailleurs, avec la vieillesse, des leçons. Des amis ou des protecteurs mouraient autour de lui, dont La Rochefoucauld. Maucroix est souffrant et touche un jour à la mort. La Fontaine veut s'occuper de pensées sérieuses. Il rime et publie, en 1682, deux chants sur le *Quinquina*. Il se promet de renoncer à toutes « ses erreurs ». La promesse était malaisée à tenir. Les « passions » que les « sages » du temps condamnaient et auxquelles il fallait dire adieu pour « s'acquitter des honneurs dus à l'Être suprême », ce n'étaient pas seulement les « Philis », et le « jeu », ni même « les pensers amusants » ; c'étaient aussi les romans et toutes les « délices chimériques » que La Fontaine poursuivait en changeant « tous les jours de manière et de style ». Ses vers « se ressentaient » de son inquiétude comme sa conduite. Il est, comme il l'avoue,

> Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles ;

il va « de fleur en fleur et d'objet en objet ». Non pas seulement dans ses *Fables ;* on oublie un peu trop qu'elles ne forment pas le tiers de son œuvre. Mais il a vraiment tenté tous les sujets,

la tragédie exceptée (encore commença-t-il un *Achille*). Il en concluait qu'il « irait plus haut au Temple de mémoire », si « dans un seul genre il avait usé ses jours ».

Mais il ne pouvait se résigner à ne pas errer ; c'était « chose au-dessus de ses forces ». Et le *Discours à M^me^ de la Sablière* ne fut qu'une promesse, comme les autres. Il s'était lié avec la comédienne Champmeslé et son mari ; et ce n'était pas une compagnie mélancolique. Il allait au Temple, chez le grand prieur de Vendôme, rire, boire d'autant, sinon faire pire. En 1685, il publiait encore cinq contes, cinq de ces contes que, dans le *Discours*, il promettait de ne plus composer. Il va de château en château, d'une noce à un bon repas, d'un bon mot à une rêverie. Il est l'hôte d'une M^me^ Ulrich, qui n'était qu'une aventurière. Au château de Blois-le-Vicomte, un beau dimanche de 1688, il rencontre une jeune fille de quinze ans. Il en a, lui, soixante-sept. Peu importe. Il est amoureux comme un Céladon. Il part, laisse son cheval aller au hasard et ne se réveille de son rêve tendre que sous la pluie qui le transperce. Il se lève, dit son ami Vergier,

> au matin, sans savoir pourquoi faire,
> Il se promène, il va, sans dessein, sans sujet ;
> Et se couche le soir, sans savoir d'ordinaire
> Ce que dans le jour il a fait.

Pourtant, sa santé décline ; M^me^ de la Sablière meurt. Il écoute des conseils pieux. Il se repent. La maladie s'aggrave. Il est en danger de mort. Il renonce enfin à tous les « faux brillants », à toutes les « amorces » qui l'avaient pipé. Il se convertit, dans la sincérité de son cœur. Il vivra deux ans encore, toujours curieux, toujours insoucieux, mais vraiment « revenu à Dieu ». Le « papillon du Parnasse » porte un cilice et ne songe plus qu'à bien mourir.

MOLIÈRE *

LES PRÉCIEUSES RIDICULES

(Jouées le 18 novembre 1659).

« Les Précieuses ridicules » sont une farce. — Quand Molière fit jouer *les Précieuses ridicules*, il n'avait encore écrit que des pièces d'intrigue (*le Dépit amoureux*, *l'Étourdi*) et des farces. Son premier succès à Paris, celui qui fit de lui non plus un acteur, excommunié et méprisable, mais un auteur célèbre, fut une farce. Une romancière du temps, Mlle Desjardins, nous en a laissé une analyse qui s'intitule : *le Récit de la Farce des « Précieuses »*. Et presque tous les caractères de la farce subsistaient dans la pièce. Il y a des plaisanteries divertissantes, mais qui ne sont que la grosse gaieté traditionnelle des farces. Gorgibus se plaint que ses nièces aient usé, pour leurs onguents, « le lard d'une douzaine de cochons » et maudit les « sonnets et sonnettes ». Mascarille ne paie ses porteurs que sous menace de coups de bâton ; Jodelet fait tâter ses blessures et Mascarille, pour les montrer, porte la main à son haut-de-chausse. Il y avait surtout, pour les contemporains, les personnages conventionnels de la farce : Mascarille et Jodelet sont les noms et les costumes de tradition ; il est probable que Jodelet arrivait avec le visage enfariné et Mascarille (qui était Molière) avec le masque. Ils portaient, d'ailleurs, des vêtements qui, par l'ampleur des rubans, petite oie, canons ou perruque, étaient des facéties de carnaval. C'est donc par une farce de génie que Molière est entré dans la gloire. Il ne reniera jamais ses dons de farceur et la jovialité des bouffonneries populaires.

« Les Précieuses », pièce d'actualité. — Mais il y avait autre chose dans les *Précieuses* que de la gaieté et la traditionnelle rencontre des dupés et des dupeurs. L'aventure plaisante de ces valets qui se font passer pour leur maître n'était pas neuve. Scarron, entre autres, avait fait rire avec un *Jodelet ou le Maître valet* (1645). Mais, cette fois, il ne s'agissait plus d'un banal

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Molière, *Théâtre complet illustré* (8 vol.).

quiproquo. En nous amusant, Molière voulait nous faire réfléchir à des erreurs qu'il tenait pour des sottises. Sa caricature devenait une comédie de mœurs.

Quelle en était la leçon ? Et quels étaient exactement les défauts que la pièce attaquait ? Elle dénonce un travers de pensée et un travers de style, une erreur du cœur et une erreur de langage. Les précieuses cherchent le fin du fin dans les sentiments et dans l'expression des sentiments. Elles veulent bien se marier, mais non de la façon commune et bourgeoise, à des jeunes gens que les parents présentent, qu'on agrée et qu'on épouse. Il leur faut des soupirants semblables aux héros de roman, qui sachent « pousser le doux, le tendre et le passionné » et fassent leur cour dans les formes, c'est-à-dire avec patience, humilité, dévotion ; il leur faut des aventures où les amants montrent leur héroïsme et leur constance. Il faut, par surcroît, qu'ils soient beaux esprits, qu'ils sachent tourner le madrigal et l'impromptu et juger les nouveautés littéraires. Enfin, pour parler sentiment ou littérature, elles veulent n'user que du « beau langage » ; il faut traduire des sentiments rares par des termes choisis et des images ingénieuses.

Ce sont là les précieuses de Molière. Mais, de quelles précieuses vraies étaient-elles le portrait ? Selon Molière, ce sont les précieuses *ridicules* et non toutes les précieuses, ce sont des « pecques provinciales » ; et « les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal ». Faut-il en croire Molière ?

Assurément les vraies précieuses, les précieuses des grands salons parisiens n'ont jamais parlé le langage de Cathos et de Madelon. On peut retrouver la plupart des images, métaphores, habitudes de style raillées par Molière dans des ouvrages de style précieux. Seulement on les trouve dispersées ; ou bien elles sont un amusement et non un langage sérieux ; ou bien elles prennent dans le texte exact un sens que la moquerie de Molière leur a ôté. La conversation de Cathos et de Madelon ne peut donc être que la sottise de provinciales dont le « timbre est fêlé ». Mais ce que pensent Cathos et Madelon de l'amour, du mariage et du bel esprit, d'excellentes précieuses l'ont proclamé très exactement. Non pas les premières précieuses, celles de l'Hôtel de Rambouillet (bien que M^me^ de Rambouillet, sa fille ou ses amies aient parfois parlé du sentiment comme les provinciales de Molière) ; M^me^ de Rambouillet s'était à peu près retirée du monde, et elle restera en bons termes avec Molière. Mais il

y avait d'autres salons précieux et qui étaient fort respectés, celui de Mlle de Scudéry, entre autres, ou de Mme Scarron, ou de Mme de la Suze, ou même ceux de Mme de La Fayette, Mme de Sévigné et dix autres. Or Molière s'est moqué de Mlle de Scudéry, puisque les romans que Cathos et Madelon prennent pour modèle ce sont la *Clélie* et le *Grand Cyrus*. Leur programme sentimental est celui de la fameuse « carte du Tendre » du *Grand Cyrus*. Mlle de Scudéry était illustre et le restera pendant un bon demi-siècle (Mme de Sévigné goûtait fort ses romans). Le *Recueil des pièces choisies* dont Madelon fait ses délices, c'est l'un de ces recueils où l'on publiait non pas des balivernes pour les provinces, mais les plus célèbres pièces des auteurs les plus goûtés à la cour comme à la ville. Les « visites spirituelles » que les précieuses de Molière voudraient recevoir pour faire de leur ruelle une académie de beaux esprits, c'étaient les visites dont se glorifiaient Mlle de Scudéry comme Mme Scarron. Sans doute, les précieuses de la pièce, qui sont des sottes, jouent la fable de l'âne et du petit chien. Mais Molière s'est vraiment moqué du petit chien comme de l'âne.

Ce n'était d'ailleurs pas là une critique très audacieuse. Les précieuses avaient leurs idées et quelque peu leur style. On s'en est amusé, comme de toute nouveauté, très souvent avant Molière. Des gens de lettres même, dont Boileau et Molière, railleront la préciosité; l'abbé Cotin (le Trissotin des *Femmes savantes*) ou l'abbé de Pure avaient lancé contre elles des flèches qu'ils croyaient acérées. L'abbé de Pure publie, en 1656, la première partie d'un roman, *la Précieuse ou le Mystère de la Ruelle* où il y a beaucoup d'amphigouri et pas mal d'épigrammes. Scarron, Balzac, Chapelain avaient dit leur mot, qui n'était pas toujours aimable. Se moquer des précieuses, c'était peut-être leur faire de la peine — Mlle de Scudéry en eut —, ce n'était pas les surprendre ni les insulter.

La portée des critiques de Molière. — L'intérêt dramatique des « Précieuses ». — Neuves ou banales, ces critiques étaient-elles justifiées ? Nous ne songeons plus à les discuter, parce que Molière a mis les rieurs de son côté. Sa comédie est merveilleusement vivante et spirituelle. La donnée seule est conventionnelle. Si Jodelet n'est guère qu'un comparse assez embarrassé de son rôle et qui copie gauchement Mascarille, Mascarille se pavane et s'évertue avec la désinvolture d'un

petit-maître. Ces valets-là se rencontraient dans la comédie italienne beaucoup plus que dans la vie. Le temps de Figaro n'était pas encore venu. Mais une fois la comédie partie, elle se déroule dans un mouvement aisé et vivant. Les caractères mêmes y sont autre chose que des masques de comédie : Gorgibus emporté et faible, judicieux et borné ; Cathos et Madelon, grisées de phrases sonores et vides ; Mascarille, aussi alerte à sortir d'un mauvais pas que prompt à y trébucher. Surtout, il y a dans la plaisanterie, même la plus grosse, cette sorte de spontanéité et de vérité qui est le secret de Molière. Grimarest raconte qu'un vieillard se leva de son siège pour crier à Molière : « Courage, Molière, voilà de la bonne comédie. » Ce n'est assurément qu'une légende, mais qui traduisait une vérité.

Seulement une bonne comédie n'est pas nécessairement une comédie juste.

Les revendications des précieuses jugées par le bon sens de Molière. — Laissons de côté le style précieux. M. Brunot s'est montré pour ce style (le style vrai et non celui de Cathos et de Madelon) moins sévère que Molière. Et l'on pourrait montrer que Molière a employé par douzaines des images ou des tournures créées par les précieuses. Mais les sentiments mêmes de Cathos et de Madelon sont autre chose que des sottises. Sans doute il est inepte, quand on est une petite bourgeoise, de machiner à l'avance une comédie d'amour romanesque et d'exiger, pour se marier, des rivaux et des enlèvements. Mais la façon dont on mariait presque toutes les filles, bourgeoises ou nobles, n'était peut-être pas moins inepte. J'ai dit à propos d'*Iphigénie* (p. 95) comment on leur présentait, à dix ou douze ans, un mari de quarante ou de cinquante. Quand elles étaient mariées, elles étaient les humbles servantes du mari. Ce que les précieuses ont revendiqué, c'était le droit des jeunes filles à se marier à leur choix ; et, pour les femmes, le droit de s'instruire et de penser. Elles ont voulu un roman, parce que la réalité qu'on leur imposait était étroite comme une chaîne d'esclave. Elles furent les premières féministes. Elles ne le furent pas toujours avec goût ni avec bon sens. Ce n'étaient pas nécessairement des fautes contre la raison et la justice.

Succès et influence de la pièce. — Le succès de la pièce fut considérable. Dix témoignages incontestables l'attestent : celui du gazetier Loret qui s'y rend avec « gens de toutes qua-

lités » et y rit « pour plus de dix pistoles » ; celui d'un ennemi de Molière comme Somaize ; celui enfin de toutes les représentations qui se donnèrent chez Mazarin, chez Letellier, chez le chevalier de Grammont, chez bien d'autres, et surtout à la cour où le roi fit à la troupe un don de 3 000 livres.

Mais ce succès ne fut pas une victoire ou ce fut une victoire sans lendemain. La préciosité ridicule fut peut-être discréditée ; la préciosité demeura. Si bien que Molière dut reprendre la bataille en 1672 avec *l'École des femmes*, que La Bruyère la continuera en se moquant du bel esprit Cydias — Fontenelle — et qu'il faudra à Marivaux quatre romans ou nouvelles pour railler des « folies romanesques » qui sont exactement celles de Cathos et de Madelon. Les romans dont Molière s'amuse seront lus encore au XVIII^e siècle. Les « Recueils de pièces choisies » continueront jusqu'à la fin du siècle à publier des impromptus, des madrigaux et des sonnets du style de Mascarille, Oronte ou Trissotin. Et le P. Bouhours, en 1687, devra discuter plus d'expressions précieuses que Somaize en 1661. La préciosité était autre chose qu'un engouement de désœuvrés. Elle était l'expression d'une vie mondaine dont Molière n'a pas triomphé.

TARTUFFE

(*La pièce est jouée à Versailles le* 12 *mai* 1664 *dans la série de fêtes appelée* les Plaisirs de l'Ile enchantée. *Des protestations très vives s'élevèrent de suite et Louis XIV interdit les représentations. Molière lit sa pièce dans diverses maisons et en donne même des représentations particulières. Il adresse au roi, sans doute en août, un premier placet. Le* 5 *août* 1667, *il risque une nouvelle représentation publique. Mais en l'absence du roi, parti à l'armée en Flandre, le premier président de Lamoignon interdit à nouveau la pièce. Molière envoie au roi, par deux de ses comédiens, un deuxième placet. Mais l'archevêque de Paris appuie l'interdiction de Lamoignon. La représentation ne fut permise que le* 5 *février* 1669).

La pièce est-elle dirigée contre la dévotion. — La question a soulevé d'ardentes polémiques. Et c'est elle qu'il faut résoudre avant toute étude du *Tartuffe*.

Supposons d'abord que nous ne connaissons pas la pièce. Tenons-nous-en aux témoignages des contemporains qui l'ont jugée et qui étaient le mieux placés pour la juger. Trois actes

de *Tartuffe* sont joués à Versailles devant le roi. Ce fut un scandale pour des âmes pieuses. Anne d'Autriche, la première, intervint et Louis XIV dut interdire les représentations. Le curé de Saint-Barthélemy, Pierre Roulé, dénonça Molière dans un pamphlet, *le Roi glorieux au monde*, où il le traitait de « démon vêtu de chair et habillé en homme » et demandait pour lui « le feu même, avant-coureur de celui de l'enfer ». Du temps passe. Molière risque une nouvelle représentation. Mais le premier président intervient. L'archevêque de Paris fait défense sous peine d'excommunication de « représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie, soit publiquement, soit en particulier ».

La question semble donc tranchée. Ceux qui avaient charge de défendre la religion ont vu dans *Tartuffe* une impiété notoire et grossière. Seulement ni Anne d'Autriche, ni le premier président, ni l'archevêque n'ont été d'accord avec des contemporains dont la piété était également indiscutable. Il est très certain qu'en 1664 le légat Chigi, entouré de tous ses prélats, consentit à entendre la pièce. Il l'approuva, dit Molière. Dans tous les cas, il ne protesta pas. La pièce est représentée chez des grands seigneurs ou de grandes dames dont quelques-uns (le prince de Condé, la princesse Palatine) ne se piquaient pas, à cette date, de dévotion, mais dont quelques autres (M^me^ de Sablé, par exemple) étaient des croyants sincères ou passaient pour l'être. Le roi lui-même soutient Molière, ne cède à ses adversaires qu à contre-cœur, et autorise enfin la pièce, qui est jouée le 5 février 1669. On en donne une représentation chez la reine Marie-Thérèse, le 23. Le succès est considérable. Vingt-trois représentations consécutives ; cinquante-deux la même année ; c'est-à-dire un des plus grands succès de théâtre du XVII^e^ siècle.

Or nous sommes en 1669 ; à cette date, il n'y a pas d'impies, pas de libertins agissants, ni même déclarés. Ceux qui subsistent se taisent et se cachent, sous risque de mort. Ni le légat, ni ses prélats, ni Marie-Thérèse, ni l'immense majorité de ceux qui applaudissent la pièce ne sont des adversaires de la religion ni ne songent à l'être. Une pièce jouée dans ces conditions ne pouvait pas attaquer la religion, pas plus qu'elle n'aurait pu être républicaine et révolutionnaire.

Comment résoudre la contradiction ? C'est assez simple.

Les deux dévotions. — Il n'y avait pas, en 1669, de lutte entre les dévots et les libertins, mais il y avait une lutte violente

entre deux dévotions ; elle était même si violente qu'elle allait être, pendant cent ans, la grande lutte qui ébranlera le pouvoir royal et la religion même. Oublions les noms de Jansénistes et de Jésuites et la querelle théologique de la grâce. Derrière les chicanes de dogmes, il y a deux conceptions de la religion et de la vie. Opter pour l'une ou pour l'autre, c'était changer les destinées de plusieurs générations. Il y a, d'un côté, ceux pour qui la famille, l'État même, à plus forte raison le monde et les intérêts de la vie ne sont que néant auprès de Dieu et du culte de Dieu. Les conseils que donne Tartuffe à Orgon de n'avoir « affection pour rien », si ce n'est pour Dieu, ne sont pas la caricature grossière de la religion du temps. On trouverait de pareilles leçons de « détachement », plus mesurées seulement, plus humaines, dans les lettres de direction du temps, même dans celles de Fénelon. Il y a, d'autre part, ceux qui veulent, comme dit Molière, une dévotion « humaine et traitable », qui ne nous interdise pas de songer à ceux que nous aimons, ni même de faire notre fortune et de tenir notre rang. Il y a, d'un côté, Pascal qui se reproche, comme un vol fait à Dieu, la tendresse pour les siens ; les solitaires de Port-Royal qui quittent leur demeure, leurs amis, leur fortune pour vivre en ermites de légumes cuits à l'eau ; tous ceux qui s'apprennent, comme Orgon, à n'avoir « d'affection pour rien » sinon pour Dieu. Il y a, d'autre part, tous ceux qui ne s'y résignent pas et disent ou croient qu'ils ne sont pas damnés pour cela.

Des uns aux autres, il n'y avait pas seulement conflit de convictions ; il y avait bataille et persécution. On poursuit les Jansénistes. D'autres dévots, qui ne sont pas d'ailleurs Jansénistes, s'organisent pour traquer ceux qui ne sont pas dévots à leur guise. Il existait, dès 1627, une société d'âmes pieuses, « la compagnie du Saint-Sacrement », société secrète dont l'histoire est restée très longtemps méconnue, mais dont on a retrouvé et étudié de nombreuses archives. Elle avait pris, dès 1650, une extension extraordinaire. Elle agissait à Aix, à Marseille, à Caen, à Toulouse, dans presque toutes les grandes villes. En sous-main, elle contrôlait presque toutes les affaires publiques ou même privées. Elle avait fondé et faisait vivre des associations très généreuses, œuvres de bienfaisance, visites aux prisonniers. Mais elle prétendait aussi bien, et surtout, être une police implacable opposée à tous les vices publics et privés, le jeu, le blasphème, l'hérésie, la licence du Carnaval, les impiétés des bateleurs ; à l'occasion, elle dénonçait aux pères

les fils débauchés, aux maris les femmes trop coquettes. Ainsi tendait à s'établir en France une religion non pas humaine et traitable, mais austère et impitoyable.

Peu importe, dira-t-on, car ces dévots rigides étaient profondément sincères. Et Molière, dans son *Tartuffe*, a joué les hypocrites et non pas les fanatiques. Brunetière avait déjà conclu qu'en 1669 une pièce contre la dévotion hypocrite ne pouvait être qu'une pièce contre la vraie dévotion, puisqu'il n'y avait pas de fausse dévotion, pas d'hypocrites. Il n'y en avait pas, peut-être, mais les gens de la compagnie du Saint-Sacrement, ou d'autres, *passaient pour l'être*. On les tenait d'abord pour dangereux. Dès 1660 les assemblées de la compagnie sont interdites ; en 1662, Louis XIV ordonne la confiscation de tous les papiers. De l'idée du fanatisme dangereux à celle du fanatisme intéressé et hypocrite, il n'y avait qu'un pas, et nous avons bien des preuves qu'il fut franchi. La compagnie fut appelée communément *la Cabale*. Il est de « notoriété publique » (l'expression est du temps) que la cabale trouble des familles et s'ingère, comme Tartuffe, dans la vie privée. Il y eut même à Caen, par exemple, des crises de mysticisme ridicule suscitées par la compagnie et qui firent scandale « dans tout le royaume ». Un prêtre, Pierre Dufour, accuse ouvertement la société des plus coupables hypocrisies. Un poète, Garaby de la Luzerne, compose, sept ou huit ans avant le *Tartuffe*, une satire : *les Pharisiens du temps ou le dévot hypocrite*, où il dessine assez exactement le portrait de Tartuffe. Molière était à Caen en 1658 lorsque l'officialité y fait le procès des dévots. Il était aussi bien à Lyon en 1654-1655 lorsqu'un M. Cretenet, barbier-chirurgien, y faisait fort parler de lui. Ce M. Cretenet, comme M. F. Baumal vient de le montrer, avait toutes les apparences d'un saint homme. Il priait humblement, prosterné sur la terre nue ; il évangélisait et convertissait. Il s'était fait directeur de consciences et organisateur de missions. Il était peut-être fort sincère et vraiment saint. Mais on l'accusait véhémentement de n'être qu'un hypocrite, et tout semblable à l'hypocrite de Molière. Des libelles s'imprimaient qui lui reprochaient, sous couleur de piété et d'austérité, d'emplir sa bourse, de capter les fortunes, de troubler la paix des familles et d'enseigner les macérations sans rien perdre de son embonpoint. Vigoureusement défendu, Cretenet se tira de la bagarre, mais elle fut violente. Molière n'a pu ni ignorer ni oublier l'un ou l'autre de ces scandales, sinon tous.

Il y avait donc bien des hypocrites dangereux, ou l'on croyait

qu'il y en avait. Il n'est même pas nécessaire de savoir si ce sont bien les gens de la compagnie que Molière a précisément attaqués. On a relevé maintes coïncidences entre la conduite de Tartuffe et celle que suivaient les Confrères, ou qu'on les accusait de suivre : il va aux prisonniers, il s'introduit dans une famille, il surveille la femme, il se fait faire une donation. Cléante et Damis protestent contre « la Cabale ». D'autre part, Molière avait eu fort à souffrir de certains chefs de la compagnie ; M. Olier, directeur du séminaire de Saint-Sulpice, le prince de Conti converti. Tout cela n'est pas, sans doute, décisif. Mais peu importe. Si Molière n'a pas voulu attaquer la Cabale, il a attaqué tous ceux qui comprenaient comme elle la dévotion. Et il les a attaqués avec la complicité de l'opinion. Il a combattu — au moins dans la pensée des contemporains — non la religion, mais un abus réel, actuel, redoutable de la religion.

Le premier et le second « Tartuffe ». — Mais comment l'a-t-il combattu ? La question est moins simple qu'il ne semble. Et elle est même, en grande partie, insoluble. Car le texte du *Tartuffe* que nous possédons est celui qui fut joué en 1669, mais non celui du *Tartuffe* de 1667 et celui de 1667 était fort différent de celui de 1664. Voici le Tartuffe de 1669.

ANALYSE. — ACTE Ier. — *Vive discussion dans la maison d'Orgon. Mme Pernelle, sa mère, s'irrite qu'on y mène une vie mondaine et qu'on n'y suive pas les conseils d'un pieux personnage, Tartuffe, recueilli par Orgon, Damis et Mariane, enfants d'Orgon, Elmire, sa femme (en secondes noces), Cléante, son beau-frère, déclarent que Tartuffe n'est qu'un hypocrite. Orgon, qui revient de la campagne, s'informe avec empressement de la santé de Tartuffe. Aux conseils de Cléante, qui oppose les hypocrites aux vrais dévots, il répond par un éloge véhément de Tartuffe.*

ACTE II. — *Orgon informe Mariane qu'il veut l'unir à Tartuffe. Indignation de la servante Dorine. Désespoir de Mariane. Valère, qu'elle aime, survient et la blesse par des soupçons injustes. Scène de dépit amoureux. Raccommodement.*

ACTE III. — *Tartuffe arrive, mandé par Elmire qui le prie de renoncer à épouser Mariane. Il profite du tête-à-tête pour déclarer à Elmire qu'il l'aime. Elmire, dédaigneuse, promet pourtant de se taire si Tartuffe laisse à Mariane sa liberté. Mais Damis, caché dans un cabinet, a tout entendu. Il dénonce Tartuffe à Orgon. Habilement, Tartuffe renonce à se défendre, en déclarant qu'il n'est qu'un misérable pécheur. Orgon,*

persuadé qu'il accepte, par humilité, une calomnie, chasse Damis et décide de donner à Tartuffe tous ses biens.

ACTE IV. — *Orgon veut presser le mariage de Tartuffe et Mariane. Elmire lui offre alors de le convaincre de l'hypocrisie de Tartuffe. Elle le cache sous une table, fait venir Tartuffe, lui confesse qu'elle est sensible à son amour. Tartuffe renouvelle ses déclarations. Orgon surgit et veut chasser Tartuffe.*

ACTE V. — *Mais c'est Tartuffe qui est le maître. Il a entre les mains des papiers compromettants pour Orgon et la donation de ses biens. M. Loyal, huissier, vient donner à Orgon l'ordre de vider les lieux, à la grande stupeur de M^me Pernelle. Tartuffe arrive avec un exempt, qui doit arrêter Orgon. Mais l'exempt a reçu des ordres du « Prince », informé de l'indignité de Tartuffe, et c'est Tartuffe qui est arrêté.*

Nous connaissons à peu près le *Tartuffe* de 1667 par une *Lettre* (anonyme) *sur la comédie de « l'Imposteur »*, qui en donne une analyse détaillée. Nous ne connaissons pas du tout celui de 1664. Mais nous savons par Molière lui-même (dans son deuxième placet) qu'il avait mis en divers endroits des adoucissements, et retranché tout ce qui était « capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait ». Le *Tartuffe* de 1669 est très certainement une atténuation de celui de 1667 (qui portait le titre de *Panulphe ou l'Imposteur*). Atténuations d'ailleurs assez légères. Tartuffe avait vraisemblablement un peu plus d'insolence et Orgon un peu plus de sottise. Le rôle de Cléante, chargé d'établir les distinctions entre la vraie et la fausse piété, était moins important. Quelques suppressions atténuaient, en 1669, les critiques de 1667, qui pouvaient passer trop aisément des faux dévots aux vrais. Tout cela n'était d'ailleurs que retouches. Molière avait dû sacrifier, dès 1667, presque tout ce qui ne l'obligeait pas à défigurer sa pièce.

C'est donc ce *Tartuffe* de 1664 qu'il faudrait connaître. On a tenté de le reconstituer sur des indices. Les résultats les plus récents (ceux de MM. Charlier et Michaut) sont audacieux ; ils sont pourtant les plus judicieux. Le Tartuffe de 1664 était peut-être un prêtre, du moins un clerc tonsuré (c'était dans tous les cas un laïque se donnant les allures d'un prêtre), un véritable directeur de conscience. Et c'était un prêtre hideux, suant le vice et la cafardise, lourdement retors et grossièrement sensuel. Orgon n'était qu'une brute stupide, enfoncé

dans une dévotion inepte. C'est-à-dire que la pièce était une farce analogue à *Sganarelle*. Molière se divertissait des pitreries du faux dévot et de sa dupe comme de celles d'un mari trompé, battu et content. Et même, si l'on suit M. Michaut, ce *Tartuffe* de 1664, en trois actes, n'était pas un *Tartuffe* inachevé. Les textes qui l'ont fait croire ne sont pas décisifs. La farce aurait d'abord été « complète et achevée » en trois actes, non en cinq. Et le dénouement aurait été que ce bon M. Tartuffe aurait pris à Orgon, réellement, sa femme comme son bien — pour le bien de la religion.

Ce ne sont que des hypothèses. Elles ne sont pas invraisemblables. Les farces du moyen âge et celles de Rabelais se gaussaient à l'occasion des prêtres et des moines tout comme Molière, et ils étalaient crûment leur avidité et leur luxure. Et c'est la brutalité de la peinture qui expliquerait les violences des indignations de 1664. Molière, bon ménager de ses intérêts et fort adroit à suivre le vent, comprit que si le sujet était bon, la méthode était mauvaise. Il remania, transforma et le résultat fut le *Tartuffe* de 1669.

Le « Tartuffe » de 1669. — Trace des remaniements. — On devine d'ailleurs que Molière a eu quelque mal à s'adapter. On a signalé, dès le XVII^e^ siècle, des gaucheries de l'action et notamment le dénouement. Sans doute, Molière se soucie peu de ses dénouements. Tous les moyens lui sont bons, même les plus artificiels, une reconnaissance ou une bouffonnerie. Mais l'intervention du « prince » démasquant Tartuffe et pardonnant à Orgon est par trop invraisemblable. Dans la pièce primitive (en supposant qu'elle fût en cinq actes), si Tartuffe était prêtre, directeur de conscience, il ne pouvait pas, légalement, recevoir de donation. Le « contrat » était nul et la pièce dénouée. Quand Tartuffe devint un laïque, il n'y avait plus d'illégalité. Il fallait trouver autre chose. Molière a choisi, paresseusement, un dénouement qui était une flatterie à l'adresse de Louis XIV. On peut aussi essayer de démontrer que dans le caractère d'Orgon, de Tartuffe, d'Elmire, les personnages de la farce primitive ne se fondent pas toujours exactement avec ceux de la comédie grave. La démonstration est un peu subtile, et le *Tartuffe* de 1669 nous donne une puissante impression d'unité et de vie.

La vérité humaine. — Il reste, en effet, de la farce dans le *Tartuffe*, ou tout au moins cette comédie joviale qui divertit

sans malice les bonnes gens. Qu'Orgon revienne, apprenne avec indifférence les malaises de sa femme et ne réponde à tous les témoignages du robuste appétit et de la parfaite santé de Tartuffe que par « le pauvre homme », quatre fois répété, c'est le fait d'un maniaque hébété, non pas d'un homme qui fut « sage », si « entêté » qu'il soit de Tartuffe. Farce encore que la scène où Dorine évoque la vengeance dont disposent toujours les femmes mariées contre leur gré (II, II) ; farce, certaines réparties de Dorine à Tartuffe ; farce, la posture d'Orgon accroupi sous la table pendant que Tartuffe courtise sa femme. Farce d'ailleurs voulue par Molière, qu'elle subsiste d'une farce primitive ou qu'elle ait été tout de suite mêlée à une comédie grave. Car le fond du *Tartuffe* est un drame. Ce bon M. Tartuffe ou bien va brouiller le fils avec le père, épouser pour son malheur éternel une fille désespérée, ou bien chasser Orgon de ses biens, le ruiner lui et les siens. Or Molière n'a certainement pas eu l'intention d'écrire des drames. Quel que fût son caractère et le secret d'une vie qui ne fut pas toujours heureuse, il ne vivait pas à une époque romantique. Il ne concevait pas le « rire grinçant » ni même le sarcasme, et très peu l'ironie. Il y a souvent dans la vie de la jovialité, même lorsque la vie est difficile. Ainsi il a fait son *Tartuffe* comique, bien que le bonheur de Mariane ou la fortune de toute la famille fussent en jeu. On ne peut pas dire que c'est une adresse. Il obéissait probablement, sans calcul, à la loi du théâtre comique, tel qu'on le concevait au XVII^e siècle.

Mais il s'est tout à fait évadé de la farce dans la peinture des caractères. Nous ne saurons jamais ce qu'étaient le premier Tartuffe, le premier Orgon, la première Elmire. Faut-il croire que la complexité du Tartuffe, de l'Orgon, de l'Elmire que nous connaissons vienne des retouches successives apportées à des caractères d'abord plus simples, plus convenus, moins humains ? Souvenons-nous plutôt que cette complexité est celle de tous les grands personnages de Molière ; si Molière a compliqué et nuancé ses caractères, c'est parce qu'il voyait cette diversité dans la vie.

Ainsi la physionomie de Tartuffe est si diverse et, par là-même, si vivante, que le talent de grands acteurs l'a sans cesse transformée. Il est pauvre, mais de bonne maison. Il est gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille ; il n'apparaît pas qu'il soit grotesque. Il est tour à tour habile et naïf, papelard et brutal ; son intelligence, qui n'est pas lourde, est en conflit

avec ses instincts, qui sont ceux d'une bête vorace et sensuelle. Il aime enfin, grossièrement, Elmire. Il ne l'aime pas si stupidement qu'on l'a dit. Les propos qu'il lui tient et qui masquent le vice sous les effusions du style dévot sont de ceux qu'on a souvent tenus à cette époque où la brutalité d'instincts mal disciplinés se mêlait à des remords furieux et des crises mystiques. Il y a eu des directeurs de conscience qui poussèrent leur pénitente au crime. Des femmes empoisonnaient leur mari et s'en accusaient en confession (c'est ainsi que fut découverte l'affaire des Poisons). Tartuffe est une bête puissante, à la fois souple et brutale, vivante.

Orgon, Mme Pernelle, Dorine sont plus simples. Orgon, s'il fut sage et bon, n'est plus qu'une dupe si naïve et si cruelle qu'il suscite le rire ou l'indignation, non la pitié. Mme Pernelle est une dévote aveuglée qui accroche toute sa sagesse à des sentences et à des proverbes. Dorine est la servante, joviale et judicieuse, forte en gueule et riche de dévouement, la servante traditionnelle de Molière. Mais Elmire est plus mystérieuse. Elle est froide, elle est calme. Elle n'a pas d'influence sur Orgon ou elle n'en a plus ; elle a renoncé à en avoir. Mais elle n'a pas subi la tyrannie de sa dévotion. Chez ce maniaque de la piété, de l'austérité, du renoncement, elle a gardé ses goûts et ses divertissements. Elle est mondaine. Elle reçoit. Elle reçoit même assurément et elle visite les beaux esprits. Elle a entendu « filer le doux, le tendre et le passionné ». Pour jouer auprès de Tartuffe la comédie de la vertu mourante, elle trouve sans effort le langage des romans et les périphrases de la galanterie précieuse. Sage pourtant, résignée, forte, parce qu'elle est toujours maîtresse d'elle-même ; spirituelle par surcroît et ironique ; on songe un peu, à la voir parler et agir, à une Mme de Sévigné qui n'aurait pas Mme de Grignan pour déraisonner.

Le *Tartuffe* est la peinture puissante d'une famille bourgeoise du XVIIe siècle, et, par delà le XVIIe siècle, de tous les temps.

La philosophie de « Tartuffe ». — On a été tenté très souvent d'y voir, par surcroît, une philosophie irréligieuse. Il est vraisemblable, quoi qu'on ait dit, que Molière ne l'y a pas mise délibérément. *Tartuffe* est une satire non de la religion, mais d'une certaine religion où se glissaient trop aisément des fanatismes qui semblaient des hypocrisies. Pourtant si Molière acceptait sincèrement une certaine sorte de religion, quelle était-elle ? On a dit — c'est surtout Brunetière — qu'elle était

si tolérante, si « humaine », si « traitable » qu'elle n'avait plus rien à voir avec la religion. Molière n'était pas pieux. Il ne pratiquait pas, puisqu'il était excommunié. Il avait délibérément choisi, lui, fils de bourgeois considérés, la vie qui était, pour le temps, la plus scandaleuse. Il est donc probable qu'il y a dans le *Tartuffe* une conception de la vie qui n'est pas irréligieuse, mais qui est laïque. Cette conception, c'est d'ailleurs Cléante qui l'expose. Les vrais dévots, « qu'on doit suivre à la trace », sont ceux qui s'occupent d'eux, jamais des autres, même impies ; ceux qui ont la haine du péché, mais non du pécheur (c'est-à-dire de Molière), et qui laissent à Molière la liberté de penser à sa guise, d'être comédien. Ce sont ceux qui seront justement, un siècle plus tard, « humains » et « tolérants ».

C'était bien là, tout de même, être philosophe au sens où on l'entendra au XVIII^e siècle. Et c'était tout de même audacieux, puisqu'on n'allait pas, en 1669, vers la tolérance, mais vers la révocation de l'édit de Nantes.

LE MISANTHROPE

(Représenté au théâtre du Palais-Royal, le 4 juin 1666).

Complexité apparente de la pièce. Comédie ou drame caché? — Il y a peu de pièces qui aient été plus admirées que *le Misanthrope*. Il y en a peu, avec *Tartuffe*, qui aient été plus discutées. C'est le sens même de la pièce qui a été âprement contesté.

Analyse. — Acte I^er. — *Alceste s'irrite violemment contre son ami Philinte qui vient d'être très aimable envers un homme qu'il ne connaissait pas. Philinte s'excuse sur les nécessités de la vie sociale. Alceste répond rudement que rien n'excuse le mensonge. Sa franchise est mise aussitôt à l'épreuve. Un jeune seigneur, Oronte, vient lui lire un sonnet. Alceste lui laisse entendre, puis lui déclare qu'il est détestable.*

Acte II. — *Alceste aime une jeune veuve, Célimène. Elle est coquette. Scènes de jalousie. Il a bientôt à lui reprocher la conversation spirituelle, mais méchante où, poussée par de jeunes marquis, elle se moque des gens qu'ils connaissent. A ce moment on vient annoncer à Alceste qu'il est cité devant le tribunal d'honneur des Maréchaux pour son affaire avec Oronte.*

ACTE III. — *Conversation entre Célimène et Arsinoé, une « prude » jalouse. Arsinoé conseille à Célimène de vivre plus honnêtement. Célimène répond qu'Arsinoé n'est qu'une hypocrite. Furieuse, Arsinoé déclare à Alceste que Célimène le trompe et l'emmène pour lui en donner les preuves.*

ACTE IV. — *Éloge du caractère d'Alceste par Éliante, cousine de Célimène. Alceste arrive éperdu ; il a la preuve de la trahison de Célimène, une lettre tendre qui n'est pas pour lui. Il offre son cœur à Éliante qui le refuse. Célimène, prise à parti, répond que la lettre tendre était destinée à une femme. Alceste feint de la croire et s'humilie.*

ACTE V. — *Alceste, faute d'avoir voulu solliciter, a perdu injustement son procès. Il veut emmener Célimène dans un désert. Arrivent Acaste et Clitandre qui lisent deux billets où Célimène déclare tour à tour à Clitandre ou à Acaste qu'elle les aime et se moque d'Acaste et d'Oronte, de Clitandre et d'Alceste. Célimène est abandonnée. Alceste lui propose son désert. Elle refuse. Philinte et Éliante se marient. Alceste partira seul.*

Il peut n'y avoir dans toute cette aventure que l'histoire d'un « atrabilaire » qui a mal placé son cœur, qui a tort d'être atrabilaire et de s'entêter à vouloir faire d'une femme à la tête légère une grave épouse. Mais on a donné raison à la bile noire et à l'entêtement. Alceste est devenu le symbole de la vertu, Célimène et les autres d'un monde injuste et corrompu. *Le Misanthrope* est apparu comme le drame pessimiste de la dignité humaine bafouée par la politesse hypocrite. Fénelon (*Lettre à l'Académie*) et J.-J. Rousseau (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) convenaient que le généreux Alceste ne laissait pas d'être ridicule. Ils regrettaient que Molière eût ainsi fait rire de lui. Toutes ses humeurs noires, tous ses « chagrins profonds » leur semblaient légitimes, tous les tempéraments de Philinte coupables ou criminels. Musset acheva la transposition. *Le Misanthrope* (dans *Une soirée perdue*) devenait le symbole de la conscience dressée contre le mensonge social. La comédie joyeuse était une âpre satire ; le rire masquait le sarcasme amer.

Il masquerait même les souffrances personnelles de Molière. C'est sans doute une aventure amusante que celle d'Alceste avec Célimène. « L'homme aux rubans verts », généreux, mais exigeant et bourru, joue son rôle d'amant dans la cour de Célimène comme l'âne de la fable celui du petit chien. Et nous ne pensons guère à plaindre l'âne. Mais il aime pourtant sincèrement, il souffre cruellement. Et cette douleur serait celle de

Molière. Il avait épousé, à quarante ans, la jeune Armande Béjard qui en avait vingt. Armande était comédienne, coquette, même pour une comédienne, et plus hardiment sans doute que Célimène. Molière, à n'en pas douter, souffrit d'aimer une femme dont il dut se séparer en 1664. La pièce de 1666 n'est, peut-être, que la confidence de cette misère.

Ainsi, toute la pièce serait pénétrée de pessimisme ; ce « portrait du siècle », comme le disait de Visé, serait amer et désabusé.

N'est-ce pas plutôt une comédie ? Nous ne saurons jamais exactement ce que Molière a pensé. Mais nous connaissons fort bien l'opinion des contemporains, de ceux qui n'étaient pas encore des romantiques, qui n'étaient ni prêtres comme Fénelon, ni misanthropes comme Rousseau. Ils ont partagé l'opinion de de Visé dans une *Lettre sur la comédie du « Misanthrope »* publiée, avec l'assentiment évident de Molière, en tête de la première édition : « Les chagrins, les dépits, les bizarreries et les emportements d'un misanthrope » sont « des choses qui font un grand jeu », un grand jeu comique. Certes, Alceste est vertueux ; certes, il est sympathique ; mais son humeur est divertissante. La comédie nous offre ce divertissement. Elle nous apprend en même temps à être honnêtes comme Alceste, mais polis et sages avec sobriété, comme Philinte. Elle nous enseigne l'usage du monde. C'est ainsi que tout le XVII^e et le XVIII^e siècle, Fénelon et Rousseau mis à part, en ont jugé. Ceux-mêmes, si nombreux, qui ont condamné violemment le théâtre, en dénonçant ses exemples pernicieux, ont fait, presque tous, une exception pour le *Misanthrope*. Ils y ont vu une leçon de sagesse et de raison.

Il est plus certain encore que *le Misanthrope* n'est pas une confession. Il y a (IV, III) une scène émouvante où Alceste gémit sur la coquetterie de Célimène et sur sa faiblesse à lui, mais elle n'est pas le cri d'un cœur ulcéré. Elle est reprise en grande partie de *Don Garcie de Navarre*, qui est de 1661 et ne peut faire allusion aux souffrances conjugales de Molière, marié en 1662 et dont le mariage fut, à ses débuts, fort heureux. Enfin, Alceste n'est pas Molière, parce qu'il est peut-être Montausier, le grand seigneur amoureux de Julie d'Angennes, célèbre pour être resté dix ans son fiancé avant de l'épouser. Toutes sortes d'anecdotes contemporaines, contées par d'Olivet, Saint-Simon et d'autres, tiennent la ressemblance pour certaine. On a (M. Jacoubet dans la *Revue d'histoire littéraire* de 1924) précisé ces ressemblances. Sans doute, Alceste n'est

pas une copie. Le vrai Montausier savait se pousser et solliciter. Il s'entendait en galanteries et ce n'est pas Alceste qui aurait collectionné les fleurs de la *Guirlande de Julie*. Mais c'est, d'assez près, le Montausier tel que l'ont connu et peut-être imaginé les contemporains : Vigneul, Tallemant, Mme de Sévigné, Mlle de Scudéry, Fléchier et d'autres. Ils lui ont prêté assez exactement les défauts et les qualités que Molière donne à Alceste : humeur brusque, chagrine, entêtement, mépris de certaines conventions de politesse et d'usages, mais amitiés solides, franchise et droiture, goût sûr et âme généreuse, somme toute un modèle un peu divertissant d'humanité, mais que l'on aime et dont on aimerait à être aimé. Molière d'ailleurs ne répugnait pas à copier d'assez près ses modèles : il y a des originaux indiscutables du chasseur des *Fâcheux*, des médecins grotesques de *l'Amour médecin ;* Trissotin est Cotin. Montausier n'est pas aussi sûrement Alceste, mais il l'était plutôt que Molière. La pièce n'est pas une confession romantique.

La signification de la pièce. — Qu'est-ce donc que *le Misanthrope ?* C'est, ce qu'indiquait un sous-titre supprimé par Molière, « le misanthrope ou l'atrabilaire amoureux », une comédie de caractère qui jouait le caractère d'un atrabilaire. L'atrabilaire est celui qui ne sait pas prendre « tout doucement les hommes comme ils sont » et le monde comme il va. Il y en avait beaucoup alors, et non pas seulement Montausier. Certains l'étaient par tempérament, comme La Rochefoucauld, mais d'autres l'étaient par système et vertu, comme Alceste. Le XVIIe siècle n'est pas seulement le siècle de la vie mondaine ; il est celui de la lutte entre le monde et le renoncement, entre les accommodements et l'intransigeance, entre cette conception janséniste de la vie dont j'ai parlé (v. p. 131) et la conception de Philinte. Philinte veut que l'on soit sage « avec sobriété » ; d'autres ne croyaient à la vertu que si elle était poussée « aux extrémités ». Or, Molière n'était pas de ceux-là. Nul n'a mieux pratiqué la sagesse de Philinte. Nul ne s'est mieux résigné à solliciter et à s'accommoder. Il a merveilleusement conduit les affaires de sa troupe et les siennes ; il est devenu riche ; il a goûté, après la misère, l'aisance et le luxe. Alceste lui a semblé certainement un honnête homme, mais un honnête homme maladroit et comique.

Molière n'était pourtant pas un mondain. Si riche qu'il fût d'ailleurs, et si bien reçu à la cour, il était comédien, excommu-

nié, en marge du monde. C'était un excellent poste pour observer. Et ainsi, *le Misanthrope* est devenu en même temps que le portrait d'Alceste ce que de Visé appelle « le portrait du siècle ».

C'est le portrait d'un salon, non pas un des salons où fréquentent des précieuses obscures et des beaux esprits mal vêtus, mais celui d'une grande dame. Les habitués de sa ruelle sont de ceux qu'on voit au « lever » du roi. Et l'on s'y distrait comme dans ces salons aristocratiques ; on y fait des portraits, méchants parce que Célimène n'est pas indulgente ; on y lit des vers, et l'on s'y occupe de galanterie. Cette dernière moitié du XVII^e siècle est l'âge d'or de la galanterie. Au XVIII^e siècle, elle deviendra tout uniment, dans la société élégante, le plaisir égoïste ou le vice. Avant 1650, on sait mal « pousser le doux, le tendre et le passionné » ; il n'y a que le mariage tyrannique ou des aventures brutales. Vers 1650, au contraire, on découvre le jeu ; et l'on prend tant de plaisir au jeu tout seul qu'il reste souvent honnête et platonique. C'est, d'ailleurs, la solution difficile qu'imaginent les précieuses au problème du mariage. On est mariée comme une esclave. Mais on n'a livré que son corps. On ne doit au mari que la fidélité stricte. On a le droit de disposer de son esprit et de son cœur. L'histoire mondaine du XVII^e siècle est toute pleine de ces « galanteries » parfaitement honnêtes, ou dont rien ne prouve tout au moins qu'elles ne l'ont pas été. On parlait donc sentiment dans les salons (bien qu'il n'y eût que des femmes mariées ou des veuves) parce qu'on ne le réservait pas à un mari qui n'en avait cure. Célimène s'occupe de cette galanterie comme tant d'autres. Son tort, dans l'esprit du temps, n'est même pas d'écouter les propos tendres de plusieurs prétendants et de laisser à beaucoup des espérances. Alceste se plaint parce qu'il tient l'amour pour un absolu. On ne lui demandait pas tant au XVII^e siècle, puisqu'il fallait y faire pour le moins deux parts : celle du mari et celle d'un autre auquel on n'avait pas été vendue. Célimène n'est vraiment coquette et coupable, selon l'esprit mondain du XVII^e siècle, qu'en affirmant à quatre prétendants, pour le moins, que chacun est le *seul* aimé. Elle n'est pas un monstre dans un salon de 1666 ; elle se contente d'exagérer.

Les marquis, qui font tenir toute la vie dans les élégances du costume, du discours et d'une cour aimable et distraite ; Arsinoé qui, comme tant d'autres, se console de vieillir (on était vieille alors à trente ans) en cultivant la dévotion et la

médisance, la sage Éliante et « l'honnête » Philinte achèvent le portrait du siècle, entendons des salons et des mondains du siècle.

La vérité humaine. — Mais, par le génie de Molière, ce portrait du siècle est celui de tous les siècles. Par delà les habitudes de mondains du XVII^e^ siècle, Molière évoque des passions et des conflits éternels. Les héros de la pièce sont en conflit avec eux-mêmes ; leur idéal se heurte à leur instinct, leur conscience à leur appétit de vivre. Alceste, qui est rude, morose, sans indulgence, ne pourrait s'entendre qu'avec une femme docile, paisible, éprise de vie sûre et profonde plutôt que de divertissement. C'est Éliante qu'il devrait aimer et c'est Célimène qu'il s'obstine à aimer, dont l'âme est moins méchante qu'incertaine, moins corrompue que frivole, mais qui a tout ce qu'il faut pour le désespérer. Il chérit tant son mal et son bourreau qu'il reviendra sans doute de son désert consoler Célimène abandonnée, non corrigée. Célimène elle-même ne trouve sans doute pas, dans ses manèges et ses mensonges, tout le plaisir qu'elle y cherchait. Car elle devrait préférer les marquis aimables ou l'aimable Oronte ; ils ont l'élégance, la désinvolture et, par surcroît, de belles relations. C'est pourtant Alceste qu'elle veut garder. Elle ne renvoie pas cet amoureux grondeur. Il lui plaît de se sentir dominée et malmenée par cet homme qui vaut mieux qu'elle. Elle ne veut lui sacrifier aucun de ses plaisirs ; mais il est un de ses plaisirs, le meilleur peut-être : il est sa conscience et son rachat.

La « froideur » du « Misanthrope ». — Ces caractères et ceux des personnages du second plan, Philinte, Éliante, Arsinoé, sont fort vivants. La pièce l'est moins, ou du moins on peut le croire. Elle n'échoua pas à ses débuts, comme le chiffre de ses recettes le prouve ; elle eut un demi-succès. Elle réussit surtout auprès de tous ceux qui se piquaient de littérature, aussi bien les gazetiers comme Subligny ou Loret que de Visé ou Boileau. On tint la pièce pour un « chef-d'œuvre inimitable ». Mais on a jugé depuis qu'il n'était ni très divertissant ni très pathétique. Il ne se passe rien, ou à peu près, dans ce *Misanthrope*, sinon une querelle qui n'aboutit pas. Pas de problème, du moins pas de problème dramatique, puisqu'il n'y en a pas qui soit résolu. Alceste entre en conflit avec le monde ; ce n'est pas le monde qui triomphe, ni lui. On l'écoute, on l'estime ; on ne

le croit pas. Il s'en va, et il reviendra. Il se heurte à Célimène, il ne la convertit ni ne la lasse ; il ne change pas et ne l'oublie pas. C'est bien un tableau plus qu'une action ; un tableau plus nuancé, plus fouillé que pittoresque et mouvant. C'est un chef-d'œuvre. Ce n'est pas, comme le croyait Boileau, le chef-d'œuvre.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

(Représenté a Chambord le 14 octobre 1670, a Paris le 13 novembre).

La pièce est une comédie-ballet. — Il faut se souvenir d'abord que *le Bourgeois gentilhomme* est une comédie-ballet, c'est-à-dire une sorte de divertissement que Molière avait renouvelé ou même recréé. Assurément, Molière n'avait pas inventé ces spectacles où se mêlaient les dialogues, la musique et la danse. On en joue depuis la fin du XVI^e siècle. Corneille compose *Andromède* (1650), où il y a la musique de d'Assoucy et des machines ; Quinault, *la Comédie sans comédie* (1654), agrémentée de chants et de machines ; Benserade, *l'Amour malade* (1657), où l'on divertit l'amour par un ballet facétieux et des chansons, etc. Le « ballet de cour », surtout, connut, après 1650, une éclatante fortune. On n'y épargnait ni temps, ni dépenses. Pendant cinq heures, ou dix ou vingt, défilaient cortèges, mascarades, danses, allégories, chars volants, sorciers, dragons, feux d'artifice, sept cents personnes parfois. On y dépense des fortunes. Il n'y manque ni pittoresque ni somptuosité. Mais il y manque du goût, et il y manque du sens. C'est Molière, vraisemblablement, comme il le dit lui-même (Avertissement des *Fâcheux*), qui eut l'idée de donner à tout cela une unité et « de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie ».

Mais s'il y parvint, il ne fit pas une comédie qui s'abaisse à devenir ballet. Trop longtemps, on a joué les comédies-ballets de Molière comme si elles n'étaient que des comédies. Le ballet n'y semblait qu'une concession à des goûts frivoles ou grossiers. Or Molière aimait assurément la comédie-ballet pour le ballet autant que pour la comédie. Il savait chanter et dansait avec agrément. Et si la comédie restait pour lui le corps de sa pièce, le ballet en était la fantaisie, la poésie. Il ne s'est pas résí-

gné à ce qu'Argan reçût dans une cérémonie grotesque le titre et la science de docteur, à ce que M. Jourdain fût proclamé mamamouchi ; il y a pris plaisir ; il y a mis de l'allégresse. Et c'est allégrement qu'il faut lire et jouer ces pièces.

Par surcroît, cette gaieté lui permettait de toucher à des sujets si sérieux que la comédie sérieuse ne pouvait guère s'y aventurer. Le ballet de Molière n'a pas, à l'ordinaire, la grâce chimérique des comédies de Shakespeare. C'est de la fantaisie joviale ; c'est, plus ou moins, de la farce. Mais cette farce avait justement, par tradition, des licences qu'on refusait aux genres graves. Molière avait touché dans le *Tartuffe* aux problèmes de la dévotion. L'aventure avait failli mal tourner. Désormais, ses grandes comédies ne railleront plus que les vices ou travers qui ne dépendent pas de l'ordre social et ne mettent pas en cause des corps constitués. C'est dans la farce et la comédie-farce qu'entre deux balivernes il dira ce qu'il pense des médecins et de la Faculté (*l'Amour médecin*, *M. de Pourceaugnac*, *le Malade imaginaire*), des professeurs scolastiques et de la Sorbonne (*le Mariage forcé*), même des magistrats ou des notaires (*la Comtesse d'Escarbagnas ; le Malade imaginaire*). Il le dira avec cette outrance qui oblige à rire et à ne pas se fâcher. La comédie-ballet devient, par moment, une satire sociale. Et c'est ainsi que *le Bourgeois gentilhomme* ridiculise non pas seulement des messieurs Jourdain qui ne faisaient peur à personne, mais de fort gros et fort vindicatifs personnages.

ANALYSE. — ACTE Ier. — *Jourdain, bourgeois enrichi et dont ses maîtres se moquent, prend des leçons de musique et de danse. Il écoute une sérénade qu'il a commandée, interrompue par une discussion du musicien et du danseur sur la dignité de leur art. Entrée de ballet (leçon de danse).*

ACTE II. — *Après la leçon de musique et de danse, arrive le maître d'armes. Discussion violente sur les mérites de ces trois arts. Un maître de philosophie préfère la philosophie. Bataille et sortie des combattants. Le maître de philosophie rentre, propose à M. Jourdain de lui enseigner la logique, la morale, la physique. M. Jourdain opte pour l'orthographe. Arrivée du maître tailleur avec l'habit de M. Jourdain. Entrée de ballet par les garçons tailleurs.*

ACTE III. — *M. Jourdain veut étaler sa science, devant sa femme, à sa servante Nicole, et ne fait que se rendre ridicule. Il se laisse emprunter à nouveau de l'argent par le comte Dorante. Dorante s'est chargé de remettre une bague à la marquise Dorimène que M. Jourdain veut*

courtiser ; il organisera pour elle, au nom de M. Jourdain, un dîner et une fête. Nicole soupçonne l'aventure et prévient M^me Jourdain. Scènes de dépit amoureux entre Lucile, fille de M. Jourdain, et Cléonte qu'elle aime. Même scène entre Nicole et le valet Covielle. Raccommodements. M. Jourdain refuse de donner Lucile à Cléonte parce qu'il n'est pas gentilhomme. Arrivent Dorante et Dorimène à qui Dorante a fait croire que bague et souper sont offerts par lui.

ACTE IV. — *Entrée indignée de M^me Jourdain. Dorante paie d'audace, et sort avec Dorimène. Survient Covielle déguisé en Turc ; le fils du Grand Turc (c'est-à-dire Cléonte déguisé en Turc) a vu Lucile et veut l'épouser. M. Jourdain va être créé mamamouchi. Cérémonie turque.*

ACTE V. — *M^me Jourdain et Lucile croient M. Jourdain fou. Lucile refuse d'épouser le fils du Grand Turc. Mais elle reconnaît Cléonte et accepte. M^me Jourdain, prévenue, consent.*

L'actualité dans « le Bourgeois gentilhomme ». — Les prétentions à la noblesse de ceux qui n'en avaient pas étaient un sujet tout à fait actuel. Tout financier enrichi achetait une de ces charges qui donnaient, à prix d'or, la noblesse personnelle ou héréditaire, ou pour le moins la noblesse de robe ; ou bien, on achetait un domaine de grand seigneur dont on prenait le titre : Bechameil devenait marquis de Nointel ; Berthelot, comte de Saint-Laurent ; Gorge, marquis d'Entraigues ; Thomas Dreux achètera, en 1682, l'illustre marquisat de Brézé. Ou bien, on associait à son nom roturier une particule dont chacun souriait d'abord sans le dire, parce que le roturier était riche, et qui passait ensuite dans l'usage : Collin devenait Collin de Mortagne ; Langlois, Langlois d'Imbercourt ; Sonning, de Sonninguen. Ou bien, l'on se faisait « réhabiliter ». Des généalogistes bien payés découvraient qu'un ancêtre du roturier avait été noble, qu'il avait dérogé en faisant commerce et gagnant de l'argent ; mais qu'il convenait de réhabiliter l'arrière-petit-fils, riche et oisif comme il convenait ; des juges aveugles ou complaisants examinaient et ratifiaient. Car ces nouveaux nobles menaient grand train et payaient bien, pendant que les vrais nobles, surtout en province, gueusaient et s'encanaillaient.

A ce jeu, le pouvoir gagnait de l'argent, comme les juges. Mais on trouvait de moins en moins de monde pour payer l'impôt, puisque les nobles n'en payaient pas. On vérifiait donc les titres, par boutades, et l'on punissait. Des enquêtes furent faites en 1661, 1664, 1666. On abrogeait par liasses les

lettres de noblesse, bon moyen pour en vendre d'autres. Un de ces nobles par usurpation, plus insolent sans doute ou moins adroit, fut même pendu. Mais la vanité était la plus forte, et les nobles, chassés par la porte d'une enquête, rentraient par la fenêtre d'une charge coûteuse ou d'une complaisance bien payée. Comédie sociale dont bien des contemporains se sont indignés ou divertis et que Molière a recueillie parce qu'elle était d'actualité.

Ce n'est pas de cette comédie d'ailleurs que sa pièce est sortie, mais d'une autre. L'aventure de M. Jourdain, bourgeois féru de noblesse, n'a pas été le prétexte de la cérémonie turque. C'est la cérémonie qui a suggéré la comédie.

En 1669, Louis XIV avait reçu, en grande pompe, un envoyé du sultan, Suleiman-Aga que l'on baptisa Muta-Ferraca, du nom de son titre à la cour ottomane. Ce Muta-Ferraca s'était montré fort dédaigneux ou du moins fort hermétique. Hugues de Lionne d'abord, puis Louis XIV, avaient essayé de l'éblouir. Son attitude avait laissé entendre qu'il ne l'était pas. On se consola en se divertissant de ses manières et de celles de son ambassade. Les turqueries étaient d'ailleurs à la mode ; elles avaient tenté des dramaturges (le *Soliman* de Mairet, *la Mort d'Osman* de Tristan. Racine fera jouer *Bajazet* en 1672). Les entrepreneurs des divertissements royaux, Lulli en tête, songèrent qu'on pourrait en tirer quelque réjouissance. L'interprète, Laurent d'Arvieux, qui connaissait bien l'Orient, et Lulli allèrent trouver Molière à Auteuil. On s'entendit. D'Arvieux renseigna Molière sur la langue sabir du mufti et sur les cérémonies qui pouvaient être turques ou, du moins, orientales : danses, pantomime, turban, bastonnade ; d'Arvieux y mêla les rites et génuflexions des cérémonies où l'on recevait les chevaliers de Notre-Dame du mont Carmel (dont il faisait partie). Lulli composa la musique. Et pour amener ces joyeusetés — où Lulli joua avec de si plaisantes grimaces le rôle du mufti que le roi le complimenta — Molière imagina l'aventure de M. Jourdain.

Le rôle de Dorante. — Il n'y a absolument rien d'autre dans *le Bourgeois gentilhomme :* une comédie gaie, la raillerie d'un vice de parvenus que le pouvoir encourageait, mais qu'il surveillait et parfois punissait, et une bouffonnerie. On a cru y trouver autre chose cependant, qui serait plus audacieux et plus dramatique. Parce qu'il est vaniteux, l'avisé M. Jourdain

n'est plus qu'un sot ; ce commerçant, ménager de sa fortune, devient la dupe d'un escroc. Et cet escroc est un noble ; il est comte, authentiquement ; Dorimène, qu'il veut épouser, est une marquise. Or il emprunte à M. Jourdain 15 000 francs (qui en feraient deux ou trois cent mille d'aujourd'hui) avec le ferme dessein de ne pas les rendre. Ce n'est qu'un tour d'emprunteur que les lois ne punissent pas. Mais il donne aussi à la marquise, de sa part, une bague de prix que M. Jourdain l'a chargé d'offrir de la sienne. Et il l'invite à un « régal » qui ne lui coûte pas plus cher. C'est exactement un abus de confiance. Molière aurait ainsi dénoncé l'insolence de ces nobles qui remplissaient leurs poches par larcins furtivement ou audacieusement faits. Satire d'autant plus courageuse que les princes, les comtes, les marquis et de moindres seigneurs avaient trop souvent l'habitude de payer leurs dettes avec des compliments, des insolences, ou des coups de bâton. Cent ans plus tard, Voltaire lui-même, le « roi Voltaire », tremblera bien souvent pour l'argent qu'il leur prête et comptera, pour le retrouver, sur la douceur et la persuasion, non sur la force de la loi et des huissiers.

Mais il est bien douteux que Molière ait voulu rendre Dorante odieux. Un M. Jourdain, pour cette cour de Versailles qui s'amusa de la pièce, c'était de la canaille, contre qui l'on avait tous les droits. En province, tout au moins, on l'assommait encore, ou même on lui coupait parfois la gorge quand elle se plaignait. Et il fallait établir des *grands jours* pour qu'on fît semblant de venger les victimes. A Paris, on se contentait d'en tirer tout ce qu'on pouvait, à la barbe des gens de justice intimidés. Les filouteries de Dorante, ce n'était rien d'autre qu'un bon tour. Nul ne songeait à s'indigner de l'audace de Molière, parce que nul ne songeait à s'indigner du « procédé » de Dorante.

La vérité humaine dans « le Bourgeois ». — Il y a, d'ailleurs, dans la pièce bien d'autres choses que des actualités, de la satire sociale et des joyeusetés. Molière a eu, comme Rabelais et nos grands « farceurs », le don de peindre à la fois des caricatures et des personnages vrais. M. Jourdain est un plaisant fantoche, très près, comme la comédie tout entière, de la farce. Il est capable de mettre sa belle robe de chambre (I, II) pour mieux entendre la musique ou de donner toute sa bourse à un garçon tailleur pour le récompenser d'un « mon gentilhomme » suivi d'un « Monseigneur », embelli d'un « Votre Grandeur ».

Il est aussi, parce qu'il a la tête tournée, capable d'être un mauvais mari, un mauvais père. Mais il n'est pas un sot ; il a su s'enrichir d'abord, et s'il a la vanité des titres ou celle des costumes, il a aussi la vanité d'apprendre, ce qui n'est pas une sottise. Mme Jourdain n'a, elle, que de l'honnêteté et du bon sens. Elle n'a étudié ni la philosophie, ni la danse, ni peut-être même quoi que ce soit, à part son catéchisme et sa *Vie des saints*. Sa sagesse est la sagesse populaire, et sa philosophie celle des proverbes. Mais elle est judicieuse, énergique, âprement dressée pour la défense de son ménage et de son enfant ; elle est vivante, elle aussi.

Autour de ce ménage bourgeois, Molière a esquissé toutes sortes de physionomies où il a su mettre, en quelques traits, la vérité avec la gaieté : maître de musique, maître à danser dont la vanité professionnelle est à peine une caricature et dont la dispute n'est pas une bouffonnerie ; la musique et la danse s'enseignaient dans les collèges comme le latin et l'histoire sainte et Louis XIV avait fondé une académie royale de danse ; maître d'armes dont la suffisance avait ses raisons, puisque les plus anciens maîtres d'armes étaient anoblis après vingt ans d'exercice, eux et leurs descendants. Il s'est moqué aussi bien de la philosophie, non pas sans doute de la vraie, qu'il aimait, puisqu'il voulait traduire Lucrèce et qu'il connaissait Gassendi, mais de la philosophie officielle et sorbonnique, du syllogisme et de la scolastique, de ceux qui croyaient avoir expliqué l'esprit en exposant que ses trois opérations étaient la première, la seconde et la troisième. N'oublions pas qu'une thèse de médecine démontrait encore, quelques années après *le Bourgeois gentilhomme*, que la circulation du sang n'existe pas : « Le mouvement circulaire est un mouvement parfait. — Le sang n'est pas un corps parfait. — Donc le sang n'a pas de mouvement circulaire. »

Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet et comédie-farce, est aussi un miroir d'humanité.

LES FEMMES SAVANTES

(Jouées au théatre du Palais-Royal, le 11 mars 1672).

L'actualité dans « les Femmes savantes ». — *Les Femmes savantes* sont une comédie de mœurs où, comme dans *les Précieuses ridicules* et *le Bourgeois gentilhomme*, Molière a étudié non des travers éternels ou du moins durables, mais des modes et des ridicules plus particuliers à son temps.

Analyse. — Acte Ier. — *Armande, fille de Chrysale et de Philaminte, reproche à sa sœur Henriette de consentir aux médiocrités du mariage ; puis, elle lui reproche de lui avoir pris le cœur de Clitandre. Clitandre répond qu'il s'est lassé des dédains d'Armande, et s'est tourné vers l'aimable Henriette. Henriette demande à Clitandre de se concilier sa mère Philaminte qui s'est entichée du bel esprit et pédant Trissotin. Clitandre est peu disposé à faire sa cour à Trissotin. Il consent à être aimable pour Bélise, sœur de Chrysale. Mais la vieille fille croit à une déclaration d'amour et s'entête dans son illusion.*

Acte II. — *Ariste, frère de Chrysale, promet à Clitandre son appui et plaide sa cause près de Chrysale. Tandis que Bélise répète que Clitandre l'aime sans vouloir l'avouer, Chrysale déclare que Clitandre sera son gendre. Seulement, Philaminte survient. Dispute avec la servante Martine, qu'elle veut renvoyer parce qu'elle ignore les règles de la grammaire. Désolation, puis colère de Chrysale qui s'indigne du désordre de son ménage. Froidement, Philaminte répond qu'elle n'en fera qu'à sa tête et mariera Henriette à Trissotin.*

Acte III. — *Les trois femmes savantes sont réunies pour écouter avec extase les vers de Trissotin. On cause philosophie, physique, etc... Arrivée de Vadius. Il blesse, par inadvertance, la vanité de Trissotin. Querelle furieuse. Philaminte persiste à vouloir marier Henriette à Trissotin. Chrysale ordonne à sa fille de choisir Clitandre.*

Acte IV. — *Clitandre répète à Armande qu'il a cessé de l'aimer. Il se querelle avec Trissotin dont il méprise le pédantisme. Malgré une dénonciation de Vadius qui accuse Trissotin de n'en vouloir qu'à la dot d'Henriette, Philaminte veut hâter le mariage. Chrysale réplique en promettant de marier Henriette à Clitandre.*

Acte V. — *Henriette a vainement demandé à Trissotin de renoncer à l'épouser. Le notaire est là. Philaminte désigne Trissotin comme gendre ; Chrysale affirme que Clitandre est le fiancé. Mais Ariste vient*

annoncer la ruine de la famille. Trissotin se retire. La nouvelle était fausse. Henriette épousera Clitandre.

Ce que Molière critique, c'est donc ce qu'il avait déjà raillé dans *les Précieuses ridicules :* les salons ou les « académies » mondaines, où l'on s'occupe de beau langage, de la grammaire « qui sait régenter jusqu'aux rois », de sonnets, d'impromptus et de madrigaux galants. C'est aussi ce romanesque du sentiment qui n'acceptait l'amour que s'il se soumettait à une stratégie compliquée de supplications, de refus et de soumissions. Armande est une précieuse parce qu'elle a accueilli l'amour de Clitandre avec « cent mépris différents » et fait de ses yeux de « superbes tyrans ». Bélise est une précieuse parce qu'elle rêve la vie à travers les chimères de ces romans où l'on s'en tient, par humilité et dévotion, aux « muets truchements » des soupirs et des regards languissants. Armande est encore une précieuse lorsqu'elle méprise — ce que ne faisaient pas clairement Cathos et Madelon — « les sens et la matière » et le « vulgaire dessein de se marier » (I, 1). C'était là déjà l'idéal des précieuses que l'abbé de Pure avait peintes dans *la Précieuse ou le mystère de la ruelle.* Pour la Didascale et la Guéridée de son roman, le mariage « est indigne et insupportable à un homme d'esprit »... « Il faut agir avec spiritualité, nous unir d'esprit et faire des serments glorieux qui soient autant au-dessus de la bassesse du mariage que le mariage est au-dessous du plaisir et de la liberté. »

Mais les femmes savantes de 1672 sont pourtant différentes des précieuses de 1659. Elles ne se contentent plus de la grammaire, du choix des mots, des jolis vers, de la carte du Tendre, et du platonisme. Elles sont savantes. Philaminte, Armande, Bélise et les pédants qui les courtisent ont une « longue lunette à faire peur aux gens ». Elles s'occupent d'astronomie et de physique, du centre de gravité et de l'aimant. Elles veulent découvrir la nature en mille expériences. Elles sont, par surcroît, férues de philosophie, discutent sur Descartes, le vide, les tourbillons, la matière subtile et « les petits corps », le platonisme et le péripatétisme et les stoïciens. Et ce sont bien là les curiosités de maintes précieuses cultivées. M^me^ de Sévigné avait étudié le latin ; elle se passionnait pour la théologie. M^me^ de Grignan, sa fille, était une fervente cartésienne. M^me^ de la Sablière et M^me^ Deshoulières étudiaient — fort intelligemment — les mathématiques et la physique.

MOLIERE
« LES PRÉCIEUSES RIDICULES ».
GRAVURE ORNANT L'ÉDITION DE 1682.

RACINE
« ANDROMAQUE ».
GRAVURE ORNANT L'ÉDITION DE 1676.

Il est possible que Molière ait pensé à M^me de la Sablière dont Boileau s'est moqué dans sa Satire X. Il a fait allusion, dans tous les cas, à deux contemporains. Il n'est pas absolument certain qu'il ait, en peignant Vadius, visé Ménage. Pourtant, tous les contemporains l'ont cru, et Ménage, comme Vadius, était acrimonieux, querelleur, fort érudit, mais fort pédant, et prompt comme Vadius à piller sans le dire les ouvrages des autres. Trissotin (qui peut-être s'appelait d'abord Tricotin) est sans aucun doute Cotin. Le sonnet à la princesse Uranie et l'épigramme sur un carrosse de couleur amarante sont tirés des *Œuvres galantes* dudit Cotin qui était, lui aussi, un bel esprit chatouilleux, abondant en libelles et injures, qui s'était querellé bruyamment avec Boileau et avait traité Molière avec désinvolture. Actualité même que cette bataille de compliments, puis d'insultes entre Vadius et Trissotin. Il n'est pas prouvé, comme certains témoignages l'affirment, qu'elle ait eu lieu entre Cotin et Ménage. Mais elle est l'image fidèle des relations de tant de ces beaux esprits, ennemis de Boileau, de Racine ou de Molière, tour à tour confits en douceur et déchaînés en querelles hargneuses.

Ces portraits sont d'ailleurs en partie injustes, car ni Ménage ni Cotin n'ont été seulement des sots. Ménage était fort savant et souvent fort judicieux et fort serviable. Cotin savait beaucoup de choses, et, quoi qu'en dise Boileau, il était un orateur fort écouté. Mais la raillerie de Molière, si dure qu'elle fût, gardait une juste mesure. Ni Vadius, ni Trissotin ne sont exactement des portraits. Les allusions de Molière ne sont qu'un point de départ. Il ne copie pas ; il recrée des figures vivantes.

L'originalité des « Femmes savantes ». — Molière se souvenait d'ailleurs de ses lectures, autant que de Cotin ou de Ménage. Il a beaucoup imité dans *les Femmes savantes*. Sans parler des sources douteuses, il a imité très certainement l'*Académie des femmes* de Chappuzeau. Les travers des dames académistes sont ceux des femmes savantes. Émilie gémit des erreurs de langage de Lisette, comme Philaminte de celles de Dorine :

> Que ces âmes brutales [la servante Lisette]
> Font de peine, et comment, sans perdre la raison,
> Pourrait-on longtemps vivre avec un tel oison ?
> Elle m'a fait cent fois de pareilles saillies,
> Et n'a su distinguer les *Morales* des *Vies* [de Plutarque].

Et la sagesse selon Chappuzeau est celle d'Ariste ou d'Henriette :

> Une femme qui lit, et qui lit Campanelle !
> Que c'est un beau moyen de gâter sa cervelle !
> Et que, tandis qu'elle a cette démangeaison,
> Un mari passe bien son temps à la maison !
> Quand sur tous ces auteurs son faible esprit travaille,
> Que des valets en bas ont beau faire gogaille,
> Et qu'on a souvent tort d'imposer au cerveau
> Que le vin va trop vite et s'enfuit du tonneau !
> Une bonne quenouille en la main d'une femme
> Lui sied bien, et la met à couvert de tout blâme ;
> Son ménage fleurit, la règle va partout,
> Et de ses serviteurs elle vient mieux à bout.

Molière s'est encore souvenu des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (publiés en 1637). On y voit, parmi bon nombre de maniaques, une folle qui gémit, comme Bélise, des tourments que lui font endurer les amants imaginaires subjugués par sa beauté et rebutés par sa pudeur :

> Je sens toujours des cœurs voler autour de moi.
> Sans cesse des soupirs sifflent à mes oreilles,
> Mille vœux élancés m'entourent comme abeilles,
> Les pleurs près de mes pieds coulent comme torrents...

Mais, en imitant, Molière transforme. Les académistes de Chappuzeau, la précieuse de Desmarets de Saint-Sorlin ne sont guère que des ébauches ou une caricature ; ébauche perdue dans une intrigue assez confuse, caricature où la lourdeur du trait déforme la réalité. Chez Molière, au contraire, c'est la vie même. Trois femmes savantes qui ont vêtu la même défroque de pédantes, mais gardent leur allure et leur tempérament. Philaminte, sèche, autoritaire, sous qui tremble le timide Chrysale et pour qui la philosophie et la science ne sont qu'un prétexte à juger sans appel et à décider sans recours ; Armande, hautaine et coquette, dédaigneuse et avide d'hommages et que la philosophie ne sauve pas des petites canailleries de la jalousie ; Bélise enfin, tout à fait folle, « visionnaire », et qui passe à travers la pièce comme une figure de mascarade. Trissotin et Vadius ne se ressemblent pas davantage. Vadius n'est guère que le pédant plat, jaloux et hargneux, mais Trissotin n'est pas une ganache. Poète grotesque, sans doute, crevant d'orgueil et bouffi d'assurance, mais adroit aussi à se pousser, prompt quand on le démasque à des reparties cyniques ou retorses qui laissent Clitandre et Henriette sans réponse. Chrysale enfin, ou Martine, qui sont la joie de la pièce, personnages tradition-

nels — le mari docile, la servante jacassante — mais que Molière renouvelle par le pittoresque de leurs propos.

Tout cela est entraîné dans une action alerte, clairement nouée et dénouée sans artifice, animée par les trouvailles incessantes de plaisanteries joviales, et cependant si justes qu'elles semblent comme le miroir des personnages et de la vie. Il n'y a pas, en dehors des farces ou comédies-farces, de « grande comédie », comme l'on disait, qui soit animée d'une gaieté si jaillissante.

La philosophie de Molière. — Et pourtant il n'y en a pas qui donne plus à penser. Molière a proposé l'un des plus graves problèmes moraux et sociaux, celui de l'éducation et de la destinée de la femme. Il l'a résolu évidemment avec bon sens. Philaminte et Armande sont insupportables et méchantes ; Bélise est folle. Et ce ménage où l'on brûle les rôts et ne sert pas à boire est un ménage où Chrysale a raison de se désoler. Henriette est assurément charmante. Elle a bien des vertus, et, par surcroît, bien des charmes. Elle saura surveiller ses gens, régler la dépense avec économie, élever ses enfants, et surtout aimer son mari. Elle n'est ni jalouse, ni chicanière, ni bégueule, mais franche, gaie, claire comme une belle eau transparente. Elle est, aussi bien, spirituelle, d'un esprit alerte et spontané. Mais si elle a des mérites et des « attraits », elle ne les a pas tous. Elle est fort raisonnable ; peut-être même un peu plus qu'il n'est indispensable. Elle sait ce qu'est exactement le mariage ; elle ne le rêve pas. Mais le rêve, c'est la poésie. Elle se défend des chimères (les chimères, ce sont pour elle la folie de Bélise et la jalousie d'Armande). Mais la chimère, c'est aussi, pour une part, la beauté du monde. Surtout, nous savons bien qu'elle est intelligente ; nous ne savons pas si elle est très instruite. Elle s'excuse avec esprit de ne pas entendre le grec ; nous l'excuserions de ne pas connaître beaucoup d'autres choses. Pourtant Molière ne nous dit jamais ce qu'elle sait ; à y regarder de près, il ne semble pas qu'il tienne à autre chose qu'à l'intelligence naturelle, à des vertus domestiques et à des connaissances pratiques. Éducation plutôt qu'instruction.

Ce n'est pas timidité de la part de Molière. Henriette semble plus cultivée que la plupart des jeunes filles de son temps. Dans les couvents où elles sont élevées, on n'apprend rien, sinon la lecture, l'écriture, le calcul élémentaire, le catéchisme, l'histoire sainte et les belles manières. Fénelon, l'abbé Fleury et M^me^ de Maintenon ont rappelé que la femme avait une intel-

ligence ; ils ont pensé qu'il n'était pas inutile de la cultiver. Mais ils ont tout de même subordonné étroitement une instruction timide à une éducation rigoureuse. Molière, bien qu'il ne parle jamais d'instruction et toujours de ménage, est plus près d'eux que des couvents. Au regard de nos idées modernes, ce n'est pas grand'chose. Les précieuses et les femmes savantes, les vraies et non pas celles de Molière, étaient beaucoup plus hardies. Il est difficile de leur reprocher le dégoût qu'elles avaient pour les « futilités » et leur désir de sublimes clartés :

> C'est faire à notre sexe une trop grande offense
> De n'étendre l'effort de notre intelligence
> Qu'à juger d'une jupe et de l'air d'un manteau
> Ou des beautés d'un point ou d'un brocard nouveau.

Armande n'a pas tout à fait tort de parler ainsi, même si on joint aux points et brocarts le mari, les enfants et le ménage. On peut croire du moins qu'elle n'a pas tort.

Surtout précieuses et femmes savantes ont été, dès le XVII^e^ siècle, des sortes de féministes. Pour la loi, la jeune fille et la femme étaient exactement des esclaves. Armande le dit : il était criminel à une jeune fille de ne pas épouser le mari choisi par ses parents, même s'ils choisissaient un pédant sournois et cupide comme Trissotin, une répugnante canaille comme Tartuffe. (Voir plus haut, p. 95.) Nous ne pouvons pas blâmer celles qui enseignaient à Henriette ou Mariane qu'elles avaient une dignité et une liberté. « Je fus, dit l'héroïne du roman de l'abbé de Pure, une innocente victime sacrifiée à des motifs inconnus et à des obscurs intérêts de maison, mais sacrifiée comme une esclave, liée, garrottée... ; on m'enterre ou plutôt on m'ensevelit toute vive dans le lit du fils d'Évandre. » Les précieuses, les femmes savantes, c'est-à-dire M^lle^ de Scudéry, qui n'était pas une bête, M^me^ de Sévigné, M^me^ de la Sablière et dix autres ont estimé que la jeune fille ne devait pas se laisser enterrer vive. On peut leur pardonner quelques ridicules de langage ou de manières en faveur de ce dessein.

LA BRUYÈRE *

LES CARACTÈRES

Chapitres II (*Du mérite personnel*) ; — VI (*Des biens de fortune*) ; — XIV (*De quelques usages*).

La véritable originalité de La Bruyère n'est ni dans la profondeur de sa philosophie, ni dans la pénétration de son analyse psychologique ; elle est dans son tempérament d'observateur et d'artiste (qu'on peut retrouver dans tous les chapitres) et dans les audaces de sa critique sociale. Nous étudierons pour la faire comprendre trois des chapitres où cette critique tient une large place.

La satire avant La Bruyère. — Les moralistes qui ont analysé et jugé les mœurs sont innombrables avant le livre de La Bruyère. De 1640 à 1688, on en pourrait énumérer des centaines. Mais ils suivent presque tous les routes banales tracées par La Rochefoucauld ou la mode. Il y a d'abord les moralistes pratiques, ceux qui enseignent non pas à faire son salut et à purifier son âme, mais à bien vivre. On donne les règles de la politesse, des bienséances, de l'art d'être « honnête homme », c'est-à-dire de se pousser dans le monde et à la cour. Vingt traités, dont les plus connus sont ceux de Callières, Sorel, Courtin, et la traduction de Balthasar Gracian, étudient cet art des bienséances, « un des plus importants soins de la vie ». Il y a les moralistes qui veulent enseigner non la morale mondaine, mais la morale tout court. On fait l'analyse des passions, et l'on étudie les moyens de les modérer ou de les éteindre. Balzac, Martin Cureau de la Chambre, Saint-Réal, M^lle^ de Scudéry, Méré, Jacques Esprit, cent autres discutent et conseillent. Il y a enfin les prêtres, prédicateurs ou directeurs des consciences qui enseignent les vertus chrétiennes.

Tous ces moralistes se ressemblent par certains côtés. Ils s'en tiennent à des études abstraites. Ce qui les intéresse, ce ne sont pas les aspects passagers et pittoresques des mœurs ; c'est l'homme éternel, ce sont les passions et conflits de passions

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : La Bruyère, *Les Caractères* (2 vol.).

qui se retrouvent dans Théophraste comme dans Molière, à la cour où vécut Sénèque comme à celle de Louis XIV ; les traités de civilité eux-mêmes sont très persuadés que cette civilité se justifie en raison et qu'elle va se régler pour l'éternité. Ils sont en même temps moralistes et non satiriques ; c'est-à-dire qu'ils prennent le monde comme il est : ils se proposent de réformer les individus, non la société. Ils font leur la règle de Balzac (*Aristippe moderne*, 1658) : « Supportez ce que vous ne sauriez réformer. Dissimulez les fautes qui ne peuvent être corrigées. Ne touchez point à des maux qui découvriraient l'impuissance des remèdes. » Les *Conversations* de Mlle de Scudéry (1685) s'élèvent « contre ceux qui décrient le gouvernement, quel qu'il soit ». On étudie donc la cupidité, la prodigalité, l'envie, non la cupidité des traitants, la prodigalité d'une noblesse vaniteuse, l'envie des non privilégiés. Saint-Réal est un aigri et un mécontent, comme La Bruyère ou Saint-Simon. Son *Césarion* (1684) est une sorte de traité sur les « moyens de parvenir ». Il n'y a rien, pourtant, qui enseigne à parvenir pour réformer. Ce n'est que l'analyse du trop d'esprit, de la galanterie, de la confiance, du courtisan honnête homme. Ses exemples sont pris dans l'antiquité comme dans la vie contemporaine.

Enfin on est moraliste comme on est romancier ou poète : on veut plaire. Nicole lui-même (*Essais de morale*, 1671) nous expose les difficultés des livres méthodiques et la contradiction entre la « liaison des pensées » et l'agrément. On renonce donc généralement à la méthode et à la liaison des pensées. On cherche, comme le demande le chevalier de Méré, « ce que l'art et l'étude ont de plus ingénieux et de plus savant ». Et l'on réduit comme lui son livre « partie en maximes, partie en sentences et le reste en réflexions ». La tradition est ancienne d'ailleurs. Dans tous les salons, chez Mme de Sablé, chez Mme de Maure, tout le monde était « sentencieux ». On pourrait collectionner les portraits par milliers dans les romans, traités, recueils, « carte de la cour », « portrait de la cour », « île de portraiture », etc...

Les débuts de la satire sociale. — Peu à peu cependant une inquiétude se glisse dans cette morale optimiste ou résignée. Des prédicateurs refusent de se perdre dans les nues de la morale théorique. Ceux qu'ils veulent corriger, ce sont les grands seigneurs, les juges, les hommes d'affaires qu'ils ont vus à l'œuvre et qui les écoutent. Le P. Lejeune, Cl. Joly ne

craignent pas les attaques précises et violentes. Ils condamnent non les vices généraux, mais des abus. Boileau avait dénoncé dans ses *Satires* l'insolence des nobles et leurs vices, les mariages d'argent, la puissance des financiers. Deux ans avant *les Caractères*, L. Petit, dans ses *Discours satiriques et moraux*, fait le procès des faux nobles, des prédicateurs galants. Enfin, ceux qui n'étaient pas des moralistes, les romanciers réalistes ou surtout les auteurs comiques avaient peint des mœurs comme des caractères. Le *George Dandin*, *le Bourgeois gentilhomme*, *la Comtesse d'Escarbagnas* de Molière nous montraient des nobles sans scrupules ou un financier féroce. Moralistes d'ailleurs, prédicateurs ou Molière lui-même n'étaient pas des réformateurs, ni même des mécontents. Ils n'accusaient pas l'ordre social ; ils ne discutaient pas les principes ; ils ne mettaient pas en doute la hiérarchie et l'obéissance. Ils n'accusaient que des individus qui troublaient l'ordre et abusaient de la règle.

Pourtant, vers 1680, le malaise social s'aggrave. Le règne de Louis XIV s'achemine vers les guerres difficiles et la misère. On commence à souffrir durement, même dans la bourgeoisie et la noblesse. La comédie de mœurs (Hauteroche, *les Nobles de province*, 1678 ; — Robbe, *la Rapinière ou l'Intéressé* [aux fermes], 1682 ; — Dancourt, *les Fonds perdus*, 1685) se fait moins spéculative et plus âpre. Enfin, G. de Foigny et Denis Veiras publient ces romans utopiques, ces voyages extraordinaires (*la Terre australe connue*, 1676 ; — *Histoire des Sévarambes*, 1677) où la fantaisie masque à peine la critique insolente d'un ordre social fondé sur la tyrannie, la coutume aveugle et l'injustice. Livres qui ne furent pas illustres, mais qui furent lus (trois éditions au XVII^e siècle de *la Terre australe* et cinq de l'*Histoire*, toutes avant *les Caractères*).

L'originalité de La Bruyère. — Il y a pourtant autre chose chez La Bruyère. Il y a d'abord le talent, qui donna à son livre une influence infiniment plus profonde que celle de Dancourt, de Veiras, de Foigny. Il y a aussi un accent qui n'est nulle part avant lui, et qui met dans la satire ce frémissement, cette âpreté contagieuse qui nous font si aisément complices d'un mécontent. La Bruyère ne critique plus en raisonneur, mais en victime. On sent dans son livre ses nerfs comme sa réflexion.

La Bruyère avait souffert en effet de l'ordre social où il avait dû vivre. Il a connu, quand il était jeune, sinon la misère, tout au moins la vie difficile. On vivait chez lui d'un capital de

12 000 livres et de ce qu'apportait un oncle qui s'était peut-être enrichi dans les fermes. Quand La Bruyère eut hérité, il ne dédaigna pas les commodités de l'aisance. Il avait son carrosse, en commun d'ailleurs avec son frère cadet. Surtout, par sa charge de précepteur chez les Condé, il s'est trouvé jeté dans un monde où ne comptaient ni l'intelligence, ni la vertu, ni même l'esprit, où l'on n'estimait que la naissance, l'argent, et pour le moins l'air cavalier et la bonne mine. Or La Bruyère aurait voulu plaire ; il s'accommodait mal d'être relégué à un rang subalterne. Il était pauvre. Il n'était pas beau. Ses ennemis nous ont répété qu'il était un bon homme, mais maladroit et qui donnait dans le ridicule. Par crainte de paraître pédant, il réussissait mal à faire l'enjoué. Et l'on se moquait de lui. Ses ennemis, Vigneul-Marville ou Valincour, ont peut-être exagéré. Mais c'est le livre même des *Caractères* qui témoigne de la rancune de La Bruyère et notamment tout le chapitre du *Mérite personnel.*

La Bruyère n'a pas caché d'ailleurs que son livre n'était pas une méditation sublime, détachée des réalités de sa vie. C'est son opinion qu'il donne, son impression ou même sa réaction. Il fait comme Montaigne, qu'il admirait vivement, une large place à ce « moi » que haïssait Pascal. Et quand le « je » n'est pas là, on devine aisément la confidence indirecte, la plainte vive, la rancune mal contenue. « Quelle horrible peine a un homme, qui est sans prôneurs et sans cabale..., de se faire jour à travers l'obscurité où il se trouve et de venir au niveau d'un fat qui est en crédit. » Elle est horrible, parce qu'elle est celle de La Bruyère. « Il faut en France beaucoup de fermeté et une grande étendue d'esprit pour se passer des charges et des emplois... » et il faudrait « que méditer, parler, lire et être tranquille s'appelât travailler » ; c'est un plaidoyer pour la méditation et la tranquillité de La Bruyère. « Je vais, Clitiphon, à votre porte... » et Clitiphon, qui est riche et puissant et dont « je » n'est ni le client ni le « fâcheux », laisse « je », c'est-à-dire assurément La Bruyère, à la porte ; tandis que La Bruyère, pauvre, mais sage, tout occupé de philosophie, de science et de morale, quitte pour ceux qui le sollicitent « ses livres, ses études, son ouvrage ». Chose plus grave, les puissants stupides et les riches grossiers se gaussent des gens d'esprit. « Un homme d'esprit et d'un caractère droit et simple peut tomber dans quelque piège. » Cet homme d'esprit, c'est La Bruyère. On comprendrait mal autrement qu'il se soit emporté à dix reprises

et violemment contre les « mauvais plaisants », « l'extrême pente des grands à rire aux dépens d'autrui ». Il ne reste contre eux qu'un refuge, c'est la vraie grandeur, celle d' « Émile », celle de Condé et de ceux qui « nous paraissent grands et très grands sans nous faire sentir que nous sommes petits ».

Le livre de La Bruyère, et plus particulièrement le chapitre III, est la première revendication de l'intelligence. Même au XVIII^e siècle, et jusque vers 1750, les nobles et les riches se refusaient à distinguer nettement entre leur poète ou leur peintre et leur perruquier ou leur cuisinier. Les « arts » ne se distinguaient pas des « métiers », et les deux mots avaient d'ailleurs à peu près le même sens. Cette révolte de l'intelligence a été plus ou moins, pour La Bruyère, le principe de toutes les autres.

La justice sociale chez La Bruyère. — Car La Bruyère a vu l'intelligence à travers ses amis, Bossuet, Racine ou Boileau, ou lui-même. Il avait très sincèrement et très noblement trouvé le remède contre les mauvais plaisants et les mépris des nobles et des riches. Il « se jette et se réfugie dans la médiocrité » ; entendons la médiocrité du sage qui regarde, médite et juge. Le chapitre III et le chapitre VI à eux seuls sont un tableau de cette médiocrité. Il faut « se faire valoir par des choses qui ne dépendent point des autres, mais de soi seul, ou renoncer à se faire valoir » ; remplacer « l'estime et la reconnaissance qui manquent quelquefois » par le témoignage de la conscience ; se passer de « cette sorte de gloire qui devrait naître de la vertu » et que les hommes n'accordent guère ; refuser son estime à la richesse sotte ou mal acquise, ou insolente ; se consoler en contemplant les revers qui ruinent les plus hautes fortunes et livrent à un pâtre enrichi les palais de Zénobie ; en appeler à la postérité qui venge Descartes ou Homère des Fauconnets ; croire à « l'avenir » de la vie future et à Dieu qui vengeront la vertu ; s'assurer les joies de l'étude et de la méditation, de la « solitude » et du « cabinet » ; en un mot être un philosophe et un sage.

Mais, dans ce refuge, nous ne nous séparerons pas de la vie. Le souvenir atténué de nos blessures et des injustices subies nous rendra sensibles à l'universelle injustice. Parce qu'il a vécu et souffert, parce qu'il est intelligent et qu'il a réfléchi, La Bruyère a cessé tout à fait de croire qu'il y ait des hommes méchants et injustes, non une injustice générale, des privilégiés

qui abusent, non des abus qui tiennent à l'organisation même de la société. C'est partout et toujours, vers 1690, que le mérite personnel est méconnu, par principe et presque par nécessité ; presque partout et toujours, que les biens de fortune s'accroissent et écrasent des victimes innocentes et désarmées. Les chapitres II, VI et XIV et des fragments de quelques autres donnent bien l'impression de misères inéluctables, en ce sens qu'elles naissent des institutions, non de la perversité humaine. C'est dire qu'ils mettent en cause les institutions.

Le procès de l'ancien régime, du régime de 1690, se poursuit ainsi durement. Financiers insolents, laquais d'hier ou d'aujourd'hui qu'on taxe, condamne, ou qu'on pend parfois, mais dont, le plus souvent, les nobles demandent la fille et que se disputent les gens d'Église ; implacables pour leurs victimes « dans leur faim insatiable d'avoir et de posséder », « qui ne pleurent ni leurs amis, ni leurs femmes, ni leurs enfants ». Ruée vers les privilèges, encouragée par le roi qui vend les charges, par les nobles besogneux qui vendent leurs terres et leurs titres. Égoïsme féroce de ceux qui sacrifient leurs enfants à la soif de l'argent ou des titres, marient par force les filles jeunes à de riches vieillards et ruinent ainsi le mariage et la famille. Magistratures qui s'achètent, et, par conséquent, magistrats qui se vendent, ou qui sont incapables et se trompent ou s'entêtent dans un formalisme stupide et cruel. Comme conséquence de ces abus, des misères et des esclavages « qui saisissent le cœur », à la vue desquels « il y a une espèce de honte d'être heureux ». Et, enfin, le choix de La Bruyère, qui, d'un mot, juge et condamne une société fondée sur le privilège : « Je veux être peuple. »

Les attaques directes de La Bruyère. — Par surcroît, la satire de La Bruyère, âpre, audacieuse, sort constamment de ces généralités où l'on perd de vue la réalité. Il y a des « clefs » des *Caractères*. La Bruyère s'en est fort vivement défendu dans son *Discours de réception à l'Académie*. La défense est éloquente ; elle n'est pas tout à fait décisive. Il a nommé directement le traitant Fauconnet. Il nous a invités nous-mêmes à mettre des noms vrais sous des surnoms transparents. Au chapitre VI, ces P. T. S. sont les partisans, comme au chapitre XIV les T. T. les Théatins (et au chapitre Ier le H. G. l'*Hermès-Mercure galant*, Handburg le P. Maimbourg). Il y a constamment dans les détails du portrait et de l'anecdote une si précise correspon-

dance avec des anecdotes contemporaines que l'allusion était une dénonciation. Tout le monde pouvait nommer au chapitre V M. Romain et M. Courtin, et tout le monde traduisait G. et H., au même chapitre, par Videau de Grammont et Hervé. Surtout, les critiques de La Bruyère sont autre chose qu'une méditation abstraite sur les ressorts de la politique ; elles ne pouvaient pas ne pas suggérer aux contemporains des faits, de ces faits scandaleux qui font plus pour ébranler la confiance et la résignation que les dissertations. Mariages d'argent, laquais devenus grands seigneurs, banqueroutiers et maltôtiers que Louis XIV lui-même recevait à sa cour, nobles ruinés faisant argent de leurs titres, fureur du jeu exploitée par des escrocs, luxe insolent des parvenus, c'était l'illustre Samuel Bernard, financier ; M^me^ de Grignan, mariant son fils à la fille du fermier Saint-Amand ; la Bazinière, qui avait porté la livrée ; M. de Chaulnes, vendant une terre et le titre à Berthelot ; M. d'Imbercourt, la princesse d'Orange, cédant les leurs à Langlois, à Châteaurenard ; le marquis de Saissac, gagnant 500 000 écus avec des cartes truquées ; M^me^ de Montespan, perdant un million en une soirée ; la Touanne, dépensant 700 000 écus au château de Saint-Maur ; et d'innombrables folies, escroqueries et gentillesses que nous content Tallemant, Saint-Simon et que certifient des documents sûrs. La critique de La Bruyère, ce n'est plus des moralités ou de l'analyse, c'est de l'histoire, et, pour les contemporains, c'était de l'actualité.

L'art de La Bruyère. — Cette actualité était rendue plus vivante encore par l'art réaliste et les procédés dramatiques de La Bruyère. Il y a, certes, des défauts. Le titre des chapitres n'est guère qu'un cadre vague où La Bruyère accroche, à peu près au hasard, ses remarques. Les *quelques usages*, par exemple, ce sont des abus sociaux graves, ou des modes qui ne menacent que la piété, ou des erreurs de goût, ou des travers pédagogiques et littéraires qui ne menacent rien ou pas grand'chose. Les procédés de cet art ne sont pas non plus tous nouveaux. Le vocabulaire obéit encore aux scrupules de la « politesse » et du « choix des mots ». Peu de mots vieillis, bien qu'il les regrette [*recru* dans notre chapitre II], peu de mots expressifs, mais « bas ». Par contre, des images vives, qui ne sont plus les métaphores classées qu'on sortait des tiroirs bien ordonnés des rhétoriques, mais la transposition naturelle d'une idée abstraite animée par une soudaine passion. L'homme de lettres est « trivial comme

une borne au coin des places ». Ergaste souffre d'une « faim insatiable d'avoir et de posséder ; il trafiquerait des arts et des sciences et mettrait en parti (en société de traitants) jusques à l'harmonie ». Faire fortune est une phrase « qui a percé les cloîtres et franchi les murs des abbayes de l'un et l'autre sexe ». Par avidité de jouir, « l'on bâtit dans sa vieillesse et l'on meurt quand on en est aux peintres et aux vitriers ». D'autres « ont l'audace d'avaler en un seul morceau la nourriture de cent familles ». Il y a « des âmes sales pétries de boue et d'ordure ». Idées et images sont d'ailleurs variées et alternées avec un souci, parfois un peu trop savant, de surprendre : sentences et maximes abstraites, qui tirent leur prix, comme celles de La Rochefoucauld, de leur concision ou de leur tour ingénieux ; anecdotes (« Deux marchands étaient voisins... » ; « M. avec un portier rustre, farouche... ») ; objurgations (« Je vais, Clitiphon, à votre porte... » — « Ni les troubles, Zénobie, qui agitent votre empire... ») ; portraits (*Arfure*, *Périandre*, *Giton*, *Phédon*, etc...) ; dialogues pathétiques ou discussions (« Fuyez, retirez-vous : vous n'êtes pas assez loin. — Je suis, dites-vous, sous l'autre tropique... ». « Votre fils est bègue... Je veux l'avancer, dites-vous... ») ; confidences (« Quand je vois de certaines gens qui me prévenaient autrefois par leurs civilités ») ; des « chutes » inattendues et spirituelles (« tous veulent l'absoudre, et le curé l'emporte »).

Il y a surtout cet art de peindre aux yeux, et non plus « à l'esprit » dont La Bruyère est, dans la littérature classique, le créateur. Sans doute, il nous donne des portraits ingénieux et fins, qui ne sont guère, selon la tradition, que des analyses d'âmes, des études de caractères, ceux d'Émile par exemple, de Celse. Mais de la vanité de Philémon, nous voyons les signes extérieurs, son habit, sa montre, son épée, sa bague ; de l'humble condition et de la grandeur soudaine d'Arfure ce qui les traduit aux yeux, le char, la queue de sa robe, l'allure ; de la grandeur et de la décadence de Zénobie, le palais, ses ombrages, ses ouvriers, ses architectes, ses lambris, ses jardins et le pâtre obscur qui deviendra leur maître. De l'âme du riche Giton et de celle du pauvre Phédon nous ne savons guère que les gestes et les attitudes qui les étalent ou les trahissent. Mais nous voyons tout cela dans un relief saisissant ; La Bruyère est un homme pour qui l'homme extérieur existe.

VOLTAIRE *

LETTRES PHILOSOPHIQUES

(Rédigées de 1729 à 1731 ; publiées d'abord à Londres, en anglais, en 1733, puis en France en 1734 [1]).

Les intentions de Voltaire. — 1° *La philosophie expérimentale.* — Quand Voltaire partit pour l'Angleterre, il était connu pour être un homme de lettres impertinent, mais n'était qu'un homme de lettres, un poète, auteur de tragédies qu'on jugeait fort belles, mais qui n'étaient pas philosophiques. Lorsqu'il en revient et qu'il se décide à publier ses impressions de voyage, il les intitule *Lettres philosophiques*. C'est que l'Angleterre lui a donné de son métier de « bel esprit » une idée toute différente.

Il a découvert en Angleterre une raison qui sert à autre chose qu'à peindre les fureurs de Phèdre ou les sottises des précieuses ridicules. En France, Saint-Évremond, Bayle et quelques autres s'étaient déjà avisés de raisonner non plus sur l'amour ou le goût, mais sur les croyances et les gouvernements. Ils avaient dû le faire avec prudence. Voltaire croit, au contraire, que les Anglais pensent librement et que la raison humaine « est née dans ce siècle en Angleterre ». Ce sont, en effet, des Anglais, Bacon, Newton, qui ont fondé la « philosophie expérimentale ». Ce sont eux qui nous ont appris ce qu'est la « force de la vérité ». Ils n'ont plus dit comme les théologiens : « Voici la vérité, car elle est dans les Livres saints, et vous devez les croire ; » ni comme les philosophes scolastiques : « Nous avons raison, parce que nos syllogismes sont corrects ; » ni même comme Descartes : « C'est une conséquence de mon système. » Ils se sont contentés d'observer et d'expérimenter. Ils n'ont invoqué ni l'autorité, ni la logique, ni même le bon sens. Ils ont regardé avec précision les faits. Ce sont les faits et l'observation qui ont révélé la circulation du sang et la pesanteur de l'air. Bacon est un grand philosophe, parce qu'il est non un

---

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : VOLTAIRE, *Romans* (3 vol.) ; *Théâtre choisi illustré* (1 vol.) ; *Œuvre poétique* (1 vol.) ; *Histoire de Charles XII* (1 vol.).

(1) Voir l'édition de ces *Lettres* par M. G. Lanson (« Société des textes français modernes », 1909).

grand raisonneur, mais le « père de la philosophie expérimentale ».

Locke a fait pour l'âme ce que Bacon et Newton ont fait pour les sciences. « Tant de raisonneurs ayant fait le roman de l'âme, un sage est venu qui en a fait modestement l'histoire. Locke a développé à l'homme la raison humaine comme un excellent anatomiste explique les ressorts du corps humain. » Il ne s'est pas proposé d'expliquer la nature de l'âme, ni sa destinée, qui sont inexplicables. Il a simplement montré comment la pensée rudimentaire d'un petit enfant devenait la pensée adroite d'un adulte, comment se forment la mémoire, l'attention, le jugement. Lui non plus n'a pas raisonné, il a observé.

2° *La tolérance et la liberté de pensée.* — Cette physique et cette psychologie expérimentales nous semblent fort inoffensives. Mais Voltaire se souvient qu'on a défendu à Galilée de prouver expérimentalement le mouvement de la terre ; il croit que Bacon, Newton, Locke auraient sans doute été emprisonnés en France, brûlés ailleurs. Leur philosophie n'est pas seulement la preuve qu'il y a des vérités expérimentales ; elle nous porte à croire qu'il n'y a pas d'autres vérités. Or la religion et l'autorité politique ne s'appuient pas sur l'observation et l'expérience, mais sur la foi et sur la force. Elles nous obligent à croire sans preuve et à obéir bon gré mal gré. Si bien que faire l'éloge de Bacon, Newton, Locke, c'est pour Voltaire, et à l'époque de Voltaire, faire la critique des théologiens, du fanatisme et du despotisme. Voltaire aurait pu laisser au lecteur le soin de tirer ces conséquences. Mais il a fait l'expérience de l'intolérance. C'est elle qui l'a exilé en Angleterre, loin des salons aimables de Paris. Les *Lettres philosophiques* seront donc constamment, par boutades, insinuations, parenthèses, la raillerie du fanatisme, l'éloge de la tolérance, l'appel à la liberté de pensée. « Un Anglais, comme homme libre, va au ciel par le chemin qui lui plaît, » non par celui que lui imposent la Sorbonne et le Parlement. « S'il n'y avait en Angleterre qu'une religion [comme en France], le despotisme serait à craindre ; s'il y en avait deux [comme en France au XVII^e siècle], elles se couperaient la gorge ; mais il y en a trente, et elles vivent en paix, heureuses, » tandis qu'on ne l'est point en France. « On n'a jamais connu chez les Romains la folie horrible des guerres de religion ; cette abomination était réservée à des dévots prêcheurs d'humilité et de patience, » lisons des Jansé-

nistes et des Jésuites, aussi bien que Calvin ou les moines du XVI^e siècle. Les persécutions des dévots n'ont pas cessé ; la « sévérité chrétienne », qui n'est qu'une « barbarie gothique », excommunie les comédiens qu'on honore en Angleterre et méprise les gens de lettres que les Anglais enterrent à Westminster.

Fanatisme et intolérance sont d'ailleurs pour Voltaire synonymes de religion. Cela, il ne le dit pas, crainte de la Bastille, ou de pis. Mais il le laisse entendre, et on l'entendit si bien qu'il fut inquiété, qu'il prit peur et qu'il atténua son livre quand il le réédita. Il a fait connaissance en Angleterre avec des philosophes athées ou déistes qui rejettent toute religion révélée et n'admettent qu'une « religion naturelle ». Il n'ose pas en parler ; ce sera pour plus tard, dans des pamphlets anonymes. Mais il y a d'autres moyens de laisser entendre que, pour croire à une religion et à ses dogmes, il faut être un peu sot. Il suffira par exemple de nous faire longuement l'histoire des Quakers. Ce sont de fort braves gens, fort dignes et fort généreux. Mais ils font des miracles. Ils tiennent, plus qu'à la liberté ou à la vie, à parler du nez, à tomber en extase, à tutoyer les gens, à garder leur chapeau sur la tête et à la forme de leurs manches. Ils sont « saintement fous ». Entendons que, pour Voltaire, tous les rites, tous les costumes, toutes les cérémonies des religions et toutes les saintetés ne valent pas mieux.

3° *Le libéralisme.* — Mais cette tolérance et ce fanatisme ne sont possibles que parce que les Français n'ont aucune sorte de liberté et subissent le despotisme. Voltaire ne le dit pas : on l'aurait renvoyé en Angleterre ou mis au fond d'une bonne prison. Il analyse pourtant avec complaisance un gouvernement où l'on est libre, celui de l'Angleterre. C'est un « gouvernement sage où le prince, tout-puissant pour faire le bien, a les mains liées pour faire le mal, où les seigneurs sont grands sans indolence et sans vassaux, et où le peuple partage le gouvernement sans confusion ». C'est un pays prospère, parce que ceux qui mènent l'État ne sont pas (comme en France) des courtisans obséquieux et paresseux, mais, pour une part, « la plus nombreuse, la plus vertueuse même, et, par conséquent, la plus respectable partie des hommes, composée de ceux qui étudient les lois et les sciences, des négociants, des artisans » ; parce qu'un riche marchand anglais s'estime l'égal d'un baron et en tire un « juste orgueil » ; parce qu'enfin le peuple qui paye les impôts ne les subit pas, mais les consent et qu'au lieu d'être,

comme en France, un esclave affamé, le paysan anglais est riche parfois de 200 000 livres.

L'information et la méthode de Voltaire. — 1° *L'admiration pour l'Angleterre avant* 1734. — Ces critiques et cette admiration n'étaient pas très neuves en 1734. On avait profondément ignoré l'Angleterre pendant tout le XVII^e siècle. Saint-Évremond, qui y séjourne quarante ans, les ambassadeurs français, n'y apprennent pas un mot d'anglais. Mais cette ignorance ou ce dédain cessent dès la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e. Parmi les journaux les plus répandus, on en compte trois qui s'intéressent surtout à la littérature et aux choses d'outre-Manche : la *Bibliothèque anglaise* (1717-1728), les *Mémoires littéraires de la Grande-Bretagne* (1720-1724), la *Bibliothèque britannique* (1733-1747). Les traductions se multiplient ; on découvre non seulement des écrivains qui ont subi l'influence française tels qu'Addison, Pope, mais des conteurs tels que Swift, des philosophes tels que Locke, des économistes hardis tels que Mandeville. On ne leur demande pas seulement d'intéresser la curiosité, on les tient pour des maîtres ; on prend avec eux, comme Voltaire, des leçons de philosophie et de bonne politique.

Montesquieu, dans les *Lettres persanes*, fait l'éloge de la constitution anglaise. L'historien Lenglet-Dufresnoy, le Bernois Muralt, très lu en France, et d'autres, ont répété que l'Angleterre avait su donner aux Anglais la liberté. Surtout, car ces réflexions politiques sont tout de même assez dispersées, on demande aux Anglais d'enseigner la liberté de pensée. La Fontaine tenait déjà les Anglais pour des gens qui pensent. Après lui, Bayle, Muralt, Marivaux répètent qu'ils soumettent toute chose « à l'empire de la raison » ; ils ne se contentent pas de croire ou d'argumenter sur les textes de leur croyance ; ils veulent comprendre, expliquer « raisonnablement ». De 1682 à 1732, on traduit des ouvrages de discussion religieuse (de Clifford, Locke, Sherlock, Collins, Clarke, Chubb, Addison) qui pourraient tous, ou à peu près, prendre le titre de l'ouvrage de Locke : *le Christianisme raisonnable*, ou même celui de « la religion raisonnable » ; et l'on peut passer insensiblement de cette raison à celle de la religion naturelle, à la raison et à la philosophie de Voltaire. Voltaire ne révèle pas davantage la philosophie expérimentale. On traduit Bacon ; les journaux s'intéressent à son œuvre et à sa vie dès la fin du XVII^e siècle.

Locke est presque classique en France avant 1720, et un Jésuite, comme le P. Buffier, l'élève au-dessus de Descartes et de Malebranche.

Par ailleurs, des ouvrages avaient paru ou circulé en manuscrit qui, au nom de la raison, faisaient du fanatisme, de l'intolérance, du despotisme et de la religion, une critique aussi audacieuse ou plus audacieuse que celle de Voltaire. *La Terre australe connue* de G. de Foigny (1676), l'*Histoire des Sévarambes* de Denis Veiras (1677) et d'autres n'étaient pas passées inaperçues.

Mais tous ces ouvrages étaient de lourds et gros livres, ou des traités tout abstraits. Le plus souvent, leur méthode de raisonnement ne s'attaquait pas directement à la politique française, à la théologie dogmatique française. Voltaire les dépasse en audace et en efficacité, parce qu'il défend des idées déjà anciennes avec une méthode nouvelle.

2° *L'ironie de Voltaire.* — Voltaire, en effet, ne veut pas se contenter de forger les armes de la raison, de la raison historique et expérimentale. Il ne lui suffit pas d'avoir des flèches bien aiguisées ; il tend l'arc, il les tire et elles frappent.

Non pas dans une bataille rangée (un traité méthodique contre le despotisme ou le fanatisme aurait été brûlé, et l'auteur, s'il s'était fait prendre, mis aux galères), mais dans une guerre d'escarmouches, où la flèche part, au détour d'un paragraphe, d'un mouvement si rapide qu'on songe à peine qu'elle est lancée. La philosophie de Voltaire est sérieuse souvent lorsqu'elle est positive, lorsqu'elle fait l'histoire du Parlement, de Locke, ou de Newton. Quand elle se fait négative pour critiquer la politique ou la théologie françaises, elle se masque d'ironie et d'humour. Pour discréditer les politiques guerrières, Voltaire se moque des « meurtriers vêtus de rouge, avec un bonnet haut de deux pieds, qui enrôlent des citoyens en faisant du bruit avec deux petits bâtons sur une peau d'âne bien tendue ». Pour railler le clergé français, il remarque que la mauvaise grâce contractée dans l'Université et le peu de commerce qu'on a ici (en Angleterre) avec les femmes font que d'ordinaire un évêque est forcé de se contenter de la sienne ; ou bien qu'il existe des Églises « où quelques ecclésiastiques sont assez heureux pour avoir 50 000 livres de rente et où le peuple est assez bon pour le souffrir et pour les appeler *Monseigneur, Votre Grandeur, Votre Éminence* ».

L'art de Voltaire. — C'est dire que Voltaire s'est soucié de la façon d'exprimer la pensée tout autant que de la pensée ; il est écrivain et artiste autant que philosophe. Assurément, il s'est très sérieusement documenté. Il était merveilleusement intelligent et actif ; il était bon observateur ; il a beaucoup vu en Angleterre, beaucoup causé, beaucoup lu et il a beaucoup retenu et utilisé. Il a pratiqué les historiens, Rapin de Thoyras et Bolingbroke. Barclay, Sewell, Penn l'ont renseigné sur les Quakers et sur G. Fox et, quand ils ne lui suffisaient pas, il allait interwiewer un jeune maître d'école. Il a lu ou parcouru l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke ou le *Novum Organum* de Bacon. Mais il use de tout cela non en savant, non même en historien scrupuleux à notre mode, mais en écrivain soucieux de plaire et d'agir. Il choisit. L'image qu'il nous donne de l'Angleterre et des Anglais n'est pas celle du Bernois Muralt ; il a atténué ou masqué la rudesse des mœurs, l'ignorance de la politesse à la mode française, tout ce qui opposait un marchand anglais à un « honnête homme » français. Il s'oriente vers des idées souvent plus générales et humaines qu'anglaises. Même il lui arrive d'arranger. Des textes anglais lui apprenaient qu'en six jours les Anglais avaient trouvé, pour aider le prince Eugène, six millions et demi, dont le prince Eugène les avait remerciés avant le combat. Voltaire enfle les six millions jusqu'à cinquante, resserre les six jours à une demi-heure, et transpose les remerciements après la victoire. L'image des Quakers et de G. Fox a été tracée avec la même absence de scrupules ou plutôt avec le même scrupule d'art. Voltaire veut bien emprunter la philosophie anglaise, mais il veut la traduire comme il convenait à des Français de son temps et à son génie.

CANDIDE (1759)

Le sujet de « Candide » avant « Candide ». — *Candide* est un conte où Voltaire ne discute pas seulement des idées morales, mais un système philosophique.

ANALYSE. — *Le jeune Candide est élevé en Westphalie au château du baron de Thunder-ten-tronckh. Il a pour maître Pangloss, un philosophe pour qui tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Candide en est convaincu, mais il s'éprend de la belle Cunégonde,*

fille du baron, et ses malheurs commencent. Il est chassé du château, enrôlé de force dans l'armée des Bulgares et manque d'être fusillé comme déserteur. Bataille entre les Abares et les Bulgares. Le baron et la baronne sont égorgés et leur château brûlé. Cunégonde disparaît. Candide se sauve en Hollande. Il est recueilli par un anabaptiste charitable, retrouve le docteur Pangloss fort malade ; tous deux s'embarquent avec l'anabaptiste pour Lisbonne. Tempête, naufrage ; ils abordent à la nage sur la côte, arrivent à Lisbonne au moment où la ville est détruite par un tremblement de terre. Parmi les morts et les ruines, ils sont arrêtés pour propos hérétiques par un agent de l'Inquisition. Pangloss est pendu et Candide fouetté. Une vieille prend soin de Candide, et l'emmène dans un bel appartement. Il y retrouve Cunégonde qu'un capitaine bulgare avait enlevée et qui est devenue la protégée d'un Juif. Ils sont surpris par le Juif et le Grand Inquisiteur, rival du Juif. Candide les tue tous les deux. Il s'enfuit avec Cunégonde et la vieille et s'embarque pour l'Amérique. Chemin faisant, la vieille conte sa tragique histoire. Elle était princesse, elle fut enlevée par des corsaires, vit sa mère massacrée, eut la peste, etc... On arrive à Buenos-Ayres. Le gouverneur s'éprend de Cunégonde. Candide doit la quitter pour ne pas être brûlé. Il arrive chez les Jésuites du Paraguay, avec son valet Cacambo, y retrouve le frère de Cunégonde qui n'était pas mort, le blesse grièvement dans une querelle, s'enfuit chez des sauvages, et de là au pays d'Eldorado, où il trouve enfin une nation sage, heureuse, tolérante (parce qu'elle s'en tient à la religion naturelle). Il la quitte en emportant des moutons chargés d'immenses richesses. Mais il en perd la plus grande partie par accident ou par la fourberie des hommes, puis arrive à Bordeaux en compagnie d'un vieux savant philosophe, Martin. En France, ils sont victimes des médecins, d'un abbé escroc, d'une marquise qui tient un salon de jeu, d'un exempt. Ils passent en Angleterre, puis à Venise, où ils font visite au seigneur Pococurante, noble Vénitien, fort riche, dégoûté de tout ce qu'il possède, chez qui ils dînent en la compagnie de six rois détrônés. Ils arrivent enfin à Constantinople où Candide retrouve Pangloss, échappé par miracle à la potence, toujours optimiste, puis Cunégonde devenue laide et quinteuse. Il est ruiné ; mais tous finissent par vivre à peu près heureux en cultivant une petite métairie, leur « jardin ».

Le roman est donc la condamnation par l'absurde de l'optimisme de Pangloss. Voltaire y a accumulé toutes les misères humaines, la guerre et le massacre, la maladie, l'esclavage, la débauche, l'escroquerie, l'intolérance, toutes les cruautés et toutes les sottises. Mais ce n'est pas seulement l'honnête Pangloss qu'il veut réfuter. Par derrière lui, c'est l'optimisme du philosophe Leibniz et du disciple Wolf qui l'avait vulgarisé. Leibniz et Wolf étaient gens à la mode. Les dames s'étaient engouées « du meilleur des mondes possibles » et c'est Mme du

Châtelet qui en avait vanté à Voltaire les agréments. Pour ceux qui redoutaient les abstractions de la métaphysique, il y avait l'optimisme de l'Anglais Pope. Ses *Épîtres sur l'homme* (traduites dès 1730) avaient été fort goûtées. Vingt traités ou dissertations développaient une doctrine de la Providence où l'on s'attendrissait sur un Dieu paternel, habile à disposer toute la création pour notre félicité. L'un (Hartsoeker) remarquait que le nez est bien commode pour porter des lunettes ; l'autre (l'abbé Pluche), que le Créateur calcule les marées pour permettre aux navires d'entrer dans les ports, et diversifie le vert de la nature pour ne pas fatiguer nos yeux.

De la théorie on passait d'ailleurs à la pratique. On aimait ses aises et le luxe. A l'austérité du siècle de Louis XIV on faisait succéder la vie joyeuse et folle. Tous ceux qui se piquaient de « sagesse » la mettaient dans les riches palais, les beaux opéras, les bons soupers et le reste. On faisait de ce luxe une théorie et une doctrine. L'Anglais Mandeville, le Français Melon démontraient qu'il était nécessaire et salutaire ; il faisait circuler l'argent, soutenait le commerce, nourrissait l'industrie. Voltaire s'était d'ailleurs associé à la théorie et à la pratique. Il était mondain, il s'enrichissait, il goûtait avidement à toutes les joies de la vie. Il vantait dans *le Mondain* les beaux carrosses, les beaux habits, les bons vins et la chère délicate. Il adaptait l'optimisme de Pope dans ses *Discours* (en vers) *sur l'homme*.

L'évolution de Voltaire. — Mais Voltaire faisait peu à peu de la vie une expérience moins agréable. Il n'aimait pas, d'abord, le succès des autres. La réputation de Leibniz et de Wolf gênait la sienne. Il se heurtait à des philosophes optimistes (Kœnig, Kahler, puis J.-J. Rousseau) qui ne lui plaisaient guère ou qu'il détestait. Il avait fait du monde et des gouvernements une expérience décevante. Le chevalier de Rohan qui n'était qu'un sot l'avait fait bâtonner parce qu'il avait trop d'esprit ; et le gouvernement l'avait vengé en le priant de quitter la France. Des femmes, il s'était fait une idée délicieuse puis amère. M^me^ du Châtelet l'avait oublié pour le marquis de Saint-Lambert. Et le roi « philosophe » Frédéric II l'avait déçu comme les femmes. Il avait dû quitter la Prusse, sans gloire. Il était malade par surcroît. Il s'était suscité des ennemis littéraires qui n'étaient pas si stupides qu'il le disait et dont les attaques l'exaspéraient.

Enfin, et surtout, il avait horreur de la sottise. Et la philosophie de Leibniz ou même de Pope avait dégénéré en sottise. La confiance optimiste venait d'être démentie par le désastre de Lisbonne. Un tremblement de terre, suivi d'incendie, avait anéanti la ville. Les victimes se comptaient par dizaines de milliers. Et les discussions en naquirent par douzaines. Les optimistes tenaient bon. « Tout est bien ; tout ce qui est ne saurait être autrement, » répète l'un. « La peste, dit l'autre, la guerre, la famine, le tremblement de terre, les morts, les blessés, les orphelins, les veuves, ne prouvent rien. » Voltaire a écrit *Candide* pour montrer qu'ils prouvent quelque chose.

Du poème optimiste du *Mondain* au pessimiste *Candide* la route est d'ailleurs jalonnée. Les contes de Voltaire témoignent d'une défiance grandissante de la vie. Le bien et le mal se compensent ; telle est la conclusion de *le Monde comme il va*, ou de *Zadig*. Zadig est victime cruellement de l'inconstance des femmes, de la calomnie, de la cruauté, du hasard ; mais il finit tout de même par épouser la belle Astarté. Candide n'a plus cette revanche. La Cunégonde qu'il retrouve a « les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés », et elle est hargneuse. L'histoire finit dans la laideur et la médiocrité.

Le pessimisme actif de Voltaire. — *Candide* n'est pourtant pas un conte découragé. Il n'est qu'un conte clairvoyant d'un philosophe un peu quinteux. Voltaire n'invente ni la maladie dont Pangloss est menacé de périr, ni le tremblement de terre de Lisbonne, ni les tempêtes et naufrages, ni les horreurs des guerres, ni la débauche, ni les corsaires, ni les escrocs tenanciers de tripots et maîtres chanteurs, ni la vénalité, ni la corruption, ni la misère. Mais, tout de même, il y a dans son conte presque autant de braves gens que de canailles. L'anabaptiste Jacques, le philosophe Martin, le fidèle Cacambo, sont intelligents, généreux, fidèles. Pangloss même est un brave homme ; Cunégonde a ses vertus ; et Candide est vraiment candide. Les hommes qui ont inventé l'Inquisition et qui perpétuent la guerre sont capables d'organiser un Eldorado où l'on soit tolérant, bon et heureux. Et nos héros finissent par l'être, à la médiocre mesure humaine, en cultivant leur jardin de Constantinople. C'est la conclusion du conte, et ce sera la conclusion de la vie de Voltaire. Il cultivera son jardin, son jardin temporel, en cultivant ses terres de Ferney, en donnant à ses fermiers plus

de sécurité et de bien-être ; son jardin spirituel, en continuant la bataille pour la justice, la tolérance, l'équité, pour Calas, Sirven, La Barre, les serfs. Son pessimisme n'engage pas l'avenir ; il est une leçon d'énergie, non de découragement.

La valeur littéraire de « Candide ». — Les modèles de Voltaire. — Pour combattre Leibniz, Wolf et Jean-Jacques Rousseau, Voltaire n'a pas voulu se servir d'arguments en forme et de discussions méthodiques. Il a écrit un conte et non un traité. Mais il n'a pas plus inventé la méthode que le pessimisme. Le conte est un moyen commode de discussion. En France, ceux qui voulaient démontrer méthodiquement que tout n'était pas pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles couraient le risque d'être pendus ; et l'on envoyait fort bien leurs libraires et colporteurs aux galères pour neuf ans. Le conte offrait la ressource des allusions et symboles. Il permettait de peindre la Perse en pensant à la France, les derviches en entendant les prêtres, et le grand vizir en songeant au premier ministre. On avait largement usé de l'artifice dès le XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e. Cyrano de Bergerac, Denis Veiras, Tyssot de Patot et quelques autres avaient décrit l'empire de la lune ou du soleil, le royaume des Sévarambes, la terre australe, pour imaginer des êtres et des gens plus heureux que nous, et pour nous suggérer qu'il dépendait de nous de les imiter. Les *Voyages de Gulliver* de Swift avaient été adaptés avec le plus grand succès. Les *Voyages de Klimius* (du Danois Holberg) venaient d'être traduits et ils étaient fort goûtés. Veiras, Tyssot de Patot, Swift, Holberg avaient d'ailleurs écrit des romans plutôt que des contes, des livres un peu longs, un peu lents, un peu méthodiques et où il n'y avait (exception faite pour Swift) ni esprit, ni grâce. Mais on commençait, avant 1759, à tenter des récits où la satire eût justement plus de poids parce que l'histoire était plus légère ; où la démonstration se fît non par la dialectique et l'insistance, mais par l'agrément et le badinage.

Romans ou contes sont d'ailleurs plus audacieux parfois que ceux de Voltaire. Le thème de *Candide* ne menaçait ni le trône, ni l'autel, qui s'accommodent aussi bien ou mieux du pessimisme que de l'optimisme. Combattre la guerre et ses cruautés, la piraterie, l'esclavage, la corruption, l'escroquerie, ne pouvait être ni un crime, ni un délit. Les « insolences » et « friponneries » de *Candide* ne touchaient guère que le fana-

tisme religieux. C'est là le mal que dénonce âprement Voltaire. Sur leur route, Candide et ses compagnons rencontrent l'Inquisition ; et ils n'échappent au bûcher ou à la corde que par miracle. Le bûcher est un péril grave. Mais toutes les autres satires de Candide ne sont que vétilles. Voltaire y tient à l'occasion les cordeliers, ou les théatins, ou les abbés pour des débauchés et des escrocs ; mais on se moquait ouvertement des moines un peu partout, comme des abbés à petit collet qui n'étaient que des apparences d'abbés. Ce que dit Voltaire de la justice est moins sévère que ce qu'en avaient dit Racine dans *les Plaideurs* et vingt autres. Seule l'intolérance religieuse est vigoureusement dénoncée. Mais elle était condamnée avec autant de vigueur dans les contes de l'abbé Coyer, de Palissot et d'autres ; elle l'était plus brutalement dans le *Zoroastre* de Méhégan, ou dans les *Contes du chevalier de la marmotte* d'un anonyme. Rome, les moines, l'Inquisition, Calvin, Luther, et tous ceux qui avaient voulu par la prison, la potence, le glaive et le bûcher écraser les consciences et la pensée libre y étaient ouvertement dénoncés comme des monstres, tenant dans un sinistre palais des assises sanglantes et sombres. *Candide* n'était, comme on disait, qu'un « petit fripon » parmi quelques insolents pendards.

L'originalité littéraire de « Candide ». — Mais ce petit fripon avait pour lui la facilité, le talent, le génie. La flèche de Voltaire vole toujours ; celles de Holberg, Méhégan, et des autres sont tombées lourdement à terre. Assurément, Voltaire n'a pas tout le mérite de l'invention. Il se documente, il emprunte. Tout le fond du chapitre sur l'Inquisition vient d'un livre de Dillon ; celui du chapitre sur le Paraguay du jésuite Florentin ; tout le chapitre sur l'Eldorado est imité de l'*Histoire des Incas* de Garcilasso de la Vega. Constamment il pêche, ou retrouve dans sa mémoire, ici une anecdote, là un détail divertissant. Candide est riche du bien des autres, mais d'un bien obscur et perdu à qui l'art de Voltaire a donné son lustre.

Cet art, c'est d'abord celui de faire vivre ses héros. Non pas que l'observation psychologique soit très profonde, ni le pittoresque éclatant. Candide, Cunégonde, Pangloss et les autres ne sont guère que des silhouettes, mais des silhouettes qui évoquent la vie : « Monsieur le Baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une

tapisserie. Madame la Baronne, qui pesait environ 350 livres, s'attirait par là une très grande considération... Sa fille, Cunégonde, âgée de dix-sept ans, était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante. » Ces silhouettes divertissantes sont entraînées dans le mouvement d'un récit trépidant. Aventures incohérentes (raillerie de ces aventures que prodiguaient alors les romans les plus sérieux), mais où l'incohérence nous amuse comme un jeu, où l'absurde devient naturel et comme nécessaire. Enfin et surtout, Voltaire a prodigué un esprit étincelant. Les ressources en sont nombreuses et subtiles ; on les trahit à demi en les analysant. Le trait dominant est l'humour, cet art, emprunté pour une part à Swift, de parler gravement des choses frivoles et lestement des choses cruelles ; mais un humour allégé, transfiguré. Guerres, massacres, maladies, férocités, canailleries passent dans le conte comme le jeu d'un guignol fantasque et joyeux. Et pourtant, toutes ces farces, pirouettes et grimaces nous laissent une odeur de sang, des relents de tripots, des grimaces de sottise féroce. La raillerie de Voltaire a la grâce, mais aussi les griffes.

DIDEROT *

CORRESPONDANCE AVEC Mlle VOLLAND

(DE 1759 A 1764).

La correspondance avec Mlle Volland jusqu'ici publiée est incomplète (1). Telle quelle, elle est l'image la plus fidèle et la plus vivante du philosophe et de la société parmi laquelle il a vécu.

La passion de Diderot pour Mlle Volland. — Diderot s'éprit de Mlle Volland vers 1755. Il avait passé quarante ans ; il était marié depuis dix ans, et il était père. Ce n'est pas une preuve de vertu que d'avoir sinon trompé sa femme (nous n'en avons pas la preuve formelle), du moins cherché des consolations en dehors de son foyer. Son excuse est qu'il avait quelque besoin de consolation. Sa femme avait été jolie et dévouée, mais fort sotte. Elle était restée dévouée et sotte ; elle n'était plus jolie ; elle était devenue grossière et si querelleuse que Diderot en donnait de la tête contre les murs. Elle eut plusieurs fois affaire au commissaire pour avoir pris aux cheveux les marchandes qui lui déplaisaient. Sophie Volland, au contraire, n'était sans doute pas belle ; Diderot ne lui en fait jamais compliment ; elle portait lunettes ; elle n'était plus toute jeune, ayant pour le moins la trentaine. Mais elle était, elle, volontiers silencieuse et réfléchie. Fort intelligente, elle lisait Helvétius, Rousseau, le philosophe Boulanger. Elle avait de l'esprit. Elle écrivait, pour elle-même tout au moins et pour Diderot. C'était une bourgeoise distinguée. Diderot fut conquis et l'aima de tout son cœur, avec une passion loquace, mais sincère. La seule pensée de la revoir « le fait mourir de joie » ; c'est « un frissonnement dans toutes les parties de son corps, et presque la défaillance ». « Il est impossible que je vous peigne ce que je deviens dans cette espèce de délire où je vous vois, où je cherche si vous vous êtes bien portée, si c'est vous, si c'est toujours ma Sophie. » « Tenez, Falconnet, je pourrais voir ma maison tomber en

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : DIDEROT, *Œuvres choisies illustrées* (3 vol.).

(1) Les manuscrits authentiques existent, mais leur propriétaire s'est refusé jusqu'ici à les publier.

cendres, sans en être ému ; ma liberté menacée, ma vie compromise, toutes sortes de malheurs s'avancer sur moi, sans me plaindre, pourvu qu'elle me restât. Si elle me disait : « Donne-« moi de ton sang, j'en veux boire », je m'en épuiserais pour l'en rassasier ». Sophie ne semble pas avoir été très sensible à cette exaltation romantique. Mais Diderot savait aimer aussi bien avec une tendresse délicate. Cet homme jovial et bruyant était fort timide, à l'occasion, quand il aimait, et fort capable de se taire, de communier dans le silence et la méditation. « C'est une chose incroyable comme les âmes sensibles s'entendent presque sans parler. Un mot échappé, une distraction, une réflexion vague et décousue, un regret éloigné, une expression détournée, le son de la voix, la démarche, le regard, l'attention, le silence, tout les décèle l'une à l'autre. »

Vertu et dissertations. — Il n'est d'ailleurs pas capable de s'en tenir longtemps à des mots échappés, à des réflexions vagues et décousues. Quand il ne s'épanche plus en méditations passionnées ou lyriques, il bavarde et il disserte. Et il disserte surtout de vertu. On peut juger qu'il y avait quelque mauvais goût à mêler sans cesse la morale à cette passion qui l'éloignait de sa femme. Diderot et ses contemporains n'y voyaient pas malice. Il y joignait aussi bien quelques histoires assez vives et l'on s'aperçoit trop clairement, à l'occasion, que Sophie, comme le lui disait Diderot, se contentait d'être honnête homme plutôt qu'honnête femme. Mais cela n'empêchait pas le philosophe de croire qu'il n'y a pas d'amour vrai sans générosité d'âme, pas d'ivresse profonde dans la passion égoïste. « Qu'il y a de petitesse et de misère dans les transports des amants ordinaires ! » Pour fuir cette misère on voudra s'estimer, et pour s'estimer on s'entretiendra de la droiture et de la vérité. On sera transporté d'indignation jusqu'au délire par le spectacle de l'injustice. Et quand on contemplera celui de l'équité, on aura peine à respirer ; « il s'excite à toute la surface de mon corps comme un frémissement ; c'est surtout au haut du front, à l'origine des cheveux qu'il se fait sentir, et puis, les symptômes de l'admiration et du plaisir viennent se mêler sur mon visage avec ceux de la joie et mes yeux se remplissent de pleurs ».

Ces transports nourrissent l'amour, mais le distraient, sans doute, insensiblement. Dans tous les cas, quand les années passent, les ivresses du cœur cèdent peu à peu la place à celles

de la discussion. On s'aime toujours assurément, mais on cause beaucoup plus qu'on ne s'épanche. Le Diderot bavard prend la place du Diderot lyrique. Il propose à Sophie des problèmes ; il argumente avec application sur le prix de la louange, sur le Lovelace de Richardson, sur la vertu des femmes, sur le mot instinct. Les bavardages manquent d'ailleurs trop souvent, sinon de tact, tout au moins de poésie. C'est peut-être de l'amour, de la confiance ; si l'on s'aime, c'est peut-être pour partager toutes ses peines. Mais Diderot ne fait grâce d'aucune, pas même des plus animales. La correspondance devient parfois l'histoire de ses indigestions et des incidents pénibles et burlesques qui les traduisent. C'est aussi l'histoire de son ménage, toute l'histoire vivante d'ailleurs et pittoresque, et presque touchante par la candeur de la confidence : les « fêtes » de la bonne M^me^ Diderot et les hôtes assurément peu philosophes qu'elle y amène ; les querelles (« un débordement qui a duré plus de deux heures à s'écouler ») qui feront « rompre un vaisseau » dans la poitrine de Diderot, ou « déranger les fibres du cerveau » ; les maladies et les « gentillesses » d'une malade impatiente ou bien « un retour d'amitié » qui semble à Diderot un symptôme fort inquiétant. Avec l'histoire du ménage, c'est l'histoire de toute la famille, d'un père bon et tendre, d'une sœur et d'un frère qui avaient presque toutes les vertus, sauf la patience, la bonne humeur et l'aménité, qui se chicanent, se brouillent, qu'on raccommode et avec qui il faut rompre définitivement. Tout cela désespère Diderot et le « tue » ; mais il ressuscite ; il reprend espoir ; il palabre. Il est fait pour la tempête, non pour la paix indifférente ou philosophique.

Diderot et sa fille. — Et enfin, il y étale son cœur de père, un cœur excellent, à la fois avisé, tendre et naïf. Il a été pour la fillette, pour la jeune fille, un éducateur patient et adroit. Aidé sans doute par la nature, il lui a donné la droiture de cœur ; il l'a sauvée de l'humeur vagabonde et brouillonne qui était la sienne, de la grossièreté de sa mère. Il lui a gagné une honnête fortune ; il l'a bien mariée. La correspondance avec M^lle^ Volland dessine des estampes gracieuses et charmantes. C'est la fête du papa. On offre un bouquet, on fait un compliment. « Au milieu, comme il se trouvait quelques mots de prononciation difficile, elle s'est arrêtée, et m'a dit : « Mon papa, « c'est que je suis brèche-dent ; » en effet, les deux dents du devant

lui sont tombées. Elle a continué. Sur la fin, comme elle avait un bouquet à me présenter et qu'elle ne retrouvait point encore ce bouquet, elle s'est arrêtée une seconde fois pour me dire : « Voici bien le pis de l'histoire, c'est que mon œillet s'est égaré. » Elle a achevé sans se déferrer, puis elle s'est mise à la quête de sa fleur qui est venue la dernière. » Le papa est donc « fou à lier » de sa fille. « Elle dit que ma façon de penser ressemble à mes brodequins, qu'on ne met pas pour le monde, mais pour avoir les pieds chauds... ; que si, mère d'une nombreuse famille, il y avait un enfant bien méchant, bien méchant, elle ne se résoudrait jamais à le prendre par les pieds et à lui mettre la tête dans un poêle. » C'est là ce que Diderot appelle « nigauder » en famille ; ces nigauderies sont aussi touchantes et plus démonstratives peut-être que les discours sur la vertu.

La société pittoresque de Diderot — Il a cependant d'autres amis que sa fille et Mlle Volland, et ces amitiés emplissent ses lettres.

Il est l'hôte du baron d'Holbach au château du Grandval. Là, on s'amuse, on cause, on discute, et les jeux et les discussions s'évoquent, les physionomies se dessinent avec une vie intense. On ne voit guère le baron, volontiers grave, un peu sarcastique et silencieux ; mais on aperçoit la baronne, aimable, scrupuleuse, toujours garée, avec un sourire, contre les boutades et calembredaines de sa mère (Mme d'Aine), de Diderot, Galiani, Grimm et de quelques autres. Grimm plaisante à froid avec un peu de lourdeur et de suffisance ; Galiani conte avec la verve et les grimaces d'un Scaramouche. Dans un coin, le « père Hoop », un Anglais qui a couru le monde et qui est spleenétique, rumine ses pensées mélancoliques. Et Mme d'Aine ou Diderot se grisent de facéties et de paradoxes, discutent gravement de sottises et gaiement de choses graves. On se moque gentiment du curé de Deuil qui se croit le rival de Racine. Ou bien, Le Roy, un soir, dans un couloir, surprend et embrasse Mme d'Aine qui, entre deux rires, appelle son gendre au secours. Ou bien l'on est « philosophe » ; on discute de la vie et de la mort, de l'âme et de la matière. Mme d'Aine atteste que les belles conversations de son gendre l'ont rendue matérialiste ; qu'un jour, elle croit à la messe et n'y croit pas l'autre jour ; que, d'ailleurs, elle ne fait point de péché, que c'est son gendre qui a « barbouillé » tout son catéchisme. Diderot se lance dans une dissertation sur la continuité et la perpétuité de la vie.

Et M^me^ d'Aine : « On ne naît point, on ne meurt point ; quelle diable de folie ! — Non, Madame. — Quoiqu'on ne meure point, je veux mourir tout à l'heure si vous me faites croire à cela. — Attendez : Thisbé [la petite chienne] vit, n'est-il pas vrai ? — Si ma chienne vit, je vous en réponds, elle pense, elle aime, elle raisonne, elle a de l'esprit et du jugement. — Vous vous souvenez bien du temps où elle n'était pas plus grosse qu'un rat ? — Oui. — Pourriez-vous me dire comment elle est devenue si rondelette ? —Pardi, en se crevant de mangeaille, comme vous et moi. — Fort bien, et ce qu'elle mangeait vivait-il, ou non ? — Quelle question ! pardi non, il ne vivait pas. — Quoi ; une chose qui ne vivait pas, appliquée à une chose qui vivait, est devenue vivante, et vous entendez cela ! »

La mélancolie de Diderot. — M^me^ d'Aine n'entend ni cela ni Diderot, mais Diderot ne plaisante qu'à demi. La boutade philosophique le ramène à son amour, à la pensée grave du destin de son amour, de toutes les amours. Lui et Sophie mourront, mais peut-être leur passion ne mourra pas. « O ma Sophie ! il me resterait donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de me confondre avec vous quand nous ne serons plus, s'il y avait pour nos principes une loi d'affinité, s'il nous était réservé de composer un être commun, si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous, si les molécules de votre amant dissous avaient à s'agiter, à s'émouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature ! » Ces retours de mélancolie ne sont pas rares dans la correspondance. Diderot, fort heureusement, n'a pas passé son temps à se « crever de mangeaille » ni même de bavardage et de travail. Il a médité, sincèrement, profondément, sur sa part des misères humaines et sur les misères humaines. Il tombe ainsi, sur l'ardeur et le tumulte de cette correspondance, des ombres qui la pénètrent de poésie. Un des beaux morceaux lyriques de la langue française au XVIII^e^ siècle, c'est une réponse de Diderot à son amie :

« *Pourquoi, plus la vie est remplie, moins on y est attaché ?* Si cela est vrai, c'est qu'une vie occupée est communément une vie innocente ; c'est qu'on pense moins à la mort et qu'on la craint moins ; c'est que, sans s'en apercevoir, on se résigne au sort commun des êtres qu'on voit sans cesse mourir et renaître autour de soi ; c'est qu'après avoir satisfait pendant un certain

nombre d'années à des ouvrages que la nature ramène tous les ans, on s'en détache, on s'en lasse ; les forces se perdent, on s'affaiblit, on désire la fin de la vie comme, après avoir bien travaillé, on désire la fin de la journée ; c'est qu'en vivant dans l'état de nature, on ne se révolte pas contre les ordres que l'on voit s'exécuter si nécessairement et si universellement ; c'est qu'après avoir fouillé la terre tant de fois, on a moins de répugnance à y descendre ; c'est qu'après avoir sommeillé tant de fois sur la surface de la terre, on est plus disposé à y sommeiller un peu au-dessous ; c'est, pour revenir à une des idées précédentes, qu'il n'y a personne parmi nous qui, après avoir beaucoup fatigué, n'ait désiré son lit, n'ait vu approcher le moment de se coucher avec un plaisir extrême ; c'est que la vie n'est, pour certaines personnes, qu'un long jour de fatigue, et la mort qu'un long sommeil, et le cercueil qu'un lit de repos, et la terre qu'un oreiller où il est doux à la fin d'aller mettre sa tête pour ne la plus relever. »

LE NEVEU DE RAMEAU

L'ouvrage, composé vers 1762, *a d'abord été traduit en allemand par Gœthe sur un manuscrit ou une copie de Diderot. Puis la traduction de Gœthe fut traduite en* 1821 *et donnée comme le texte original. Le texte de Diderot fut publié en* 1823, *puis par Assézat, en* 1875, *mais seulement sur des copies. Un texte authentique (d'ailleurs très peu différent) n'a été donné qu'en* 1891 *par Monval.*

Le roman réaliste avant Diderot. — *Le Neveu de Rameau* est un roman ou, comme l'intitule Diderot, une « satire » réaliste. Vers 1762, c'était un genre qui était à peu près oublié. On écrivait toujours des romans ou des contes d'aventures abondants en brigands, corsaires, naufrages, îles désertes, enlèvements et meurtres. On publiait toujours des romans ou contes d'analyse psychologique à la façon de Mme de La Fayette, de Marivaux ou de *Manon Lescaut*. On publiait surtout des contes satiriques et philosophiques où la « folie » prétendait vendre la sagesse. Voltaire avait publié *Zadig*, *Micromégas*, *Candide*. On s'engouait enfin des délices du sentiment et des beautés de la vertu. Les romans anglais de Richardson (*Paméla* et *Clarisse*

Harlowe) avaient mis à la mode les sermons. Richardson ne se piquait ni de bel esprit, ni même de style. Il voulait nous faire aimer la vertu héroïque de sa Clarisse et détester les scélératesses du séducteur Lovelace. Enfin, on commençait à se lasser de l'esprit « géométrique » et de l'esprit tout court. Il ne suffisait plus d'une analyse précise et raisonneuse des sentiments. On en voulait la peinture et l'on voulait qu'elle fût pleine de « mouvement » et de « chaleur ». *La Nouvelle Héloïse* parut en 1761. Elle subjugua, non parce qu'elle était bien « pensée » et bien ordonnée, mais parce qu'elle fit couler les larmes, parce qu'elle souleva l'enthousiasme du sentiment et celui de la vertu.

Il y a très peu d'études de mœurs dans tout cela et très peu de réalisme. Le roman de mœurs et le goût réaliste ne disparaissent pas après Lesage et *le Paysan parvenu* de Marivaux; il apparaît discrètement dans quelques contes de Voltaire; on lit toujours, vers 1760, *le Roman comique* de Scarron. Mais il descend d'un étage ; il sort de la littérature pour prendre place dans ce qu'on appelait le « roman de garnison ». Il ne réapparaîtra, avec quelque succès, que dans les romans de Restif de la Bretonne (après 1770). Les romans de Richardson étaient sans doute des romans rigoureusement réalistes ; Richardson n'y craignait ni les médiocrités ni les grossièretés de la vie ou même de la débauche. Mais on n'approuva en France ni les unes ni les autres ; on les élagua dans les traductions, et les lecteurs goûtèrent peu ce qu'il en restait. L'un des mérites du *Neveu de Rameau* et de *Jacques le fataliste* est d'avoir restitué dans le roman français des visions précises et pittoresques de la vie réelle, médiocre ou basse.

Le réalisme et le tempérament de Diderot. — Diderot avait pourtant un goût très vif pour les moralités et le sentiment. Il y avait deux hommes en lui, qui ne luttaient guère, car Diderot n'eut jamais le scrupule de se mettre d'accord avec lui-même, mais qui conduisaient sa plume l'un après l'autre. Il croyait, fermement, qu'il ne fallait écrire que pour moraliser, qu'il n'y avait ni société, ni bonheur, ni art possibles sans la vertu. Il publiait les sermons que sont *le Père de famille*, *le Fils naturel*, et maintes pages des *Salons*. Il écrivait passionnément à M^lle Volland. Mais ce Diderot, vertueux, tendre, optimiste, est gêné par le Diderot philosophe et observateur. Le philosophe démontre qu'il n'y a rien dans la nature que la matière et les

lois de la matière, que nous ne sommes pas plus libres qu'une montre, et qu'il est absurde de louer la vertu d'une montre qui marche bien ou de blâmer le vice d'une montre qui marche mal. L'observateur constate que si la satisfaction de la conscience récompense l'honnête homme, c'est à peu près la seule satisfaction dont il puisse être sûr ; que les honneurs, la richesse et l'estime vont aux puissants, non aux honnêtes et qu'on conquiert la puissance par la ruse, l'audace et la fourberie, non par la vertu.

Dès lors, il semble que les romans de Diderot soient une revanche du philosophe et du sceptique contre le moraliste et le lyrique. Ce ne sont pas, si l'on veut, des romans immoraux. Jacques le fataliste et son maître sont de braves gens, tout prêts à sacrifier leur argent et leur repos pour le bien des autres, malgré le train égoïste du monde. Quand *Moi*, c'est-à-dire Diderot, écoute les confidences cyniques de *Lui*, c'est-à-dire du neveu de Rameau, il les écoute avec indignation. A l'idéal bassement sensuel du neveu il oppose le sien, qui est « d'avoir secouru le malheureux, d'avoir terminé une affaire épineuse, donné un conseil salutaire, fait une lecture agréable, une promenade avec un homme ou une femme chers à mon cœur, passé quelques heures instructives avec mes enfants, écrit une bonne page, rempli les devoirs de mon état, dit à celle que j'aime quelques choses tendres et douces qui amènent ses bras autour de mon cou ». Mais il n'empêche que Jacques et son maître, en pratiquant la vertu, ne croient pas à la vertu ; que le neveu de Rameau est très persuadé qu'il ne saurait être autrement qu'il n'est et que Diderot n'essaie pas de lui démontrer le contraire ; qu'il voit dans le monde la vertu obscure et dédaignée et les vices triomphants et que Diderot ne dit pas non. Surtout, il y a une vertu à laquelle Diderot ne croit pas, celle de la pudeur du langage et de la bienséance dans les récits. Son excuse est que ses contemporains n'y croyaient pas plus que lui, et qu'il n'a pas publié ses romans. Mais il s'y est certainement complu. Le neveu de Rameau n'est qu'une insolente fripouille. La nature l'a doué d'appétits voraces et d'une incurable paresse. Il veut les bons soupers, les vins fins, les fauteuils commodes. Pour en jouir, il a choisi le métier de parasite. Il s'est fait — avec d'autres — le bouffon de parvenus moroses et stupides, et il est prêt à toutes les bassesses pour garder sa place à table. Si les parvenus se lassent, il rêve d'être entremetteur et de séduire, pour le compte de ceux qui payent, des filles avides de bijoux et de

luxe ; sa femme même lui aurait gagné de l'argent par les moyens les moins honnêtes, si elle n'était morte. Assurément, toute la vie de Diderot est une protestation contre cette vie-là. Il n'y a pas eu d'homme plus indépendant, plus indifférent au prestige de l'argent et aux commodités du luxe. Il était capable de sottises, jamais de bassesses. Mais il a vu triompher la bassesse. Il sait que d'autres, moins bohèmes et moins fantasques que le Neveu, réussissent comme il voudrait réussir ; et que c'est à qui, par exemple, se fera l'entremetteur des maîtresses du roi. Il sait, comme le Neveu, que « rien n'est plus utile aux peuples que le mensonge » et « qu'il n'y a guère d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves ». Sans doute, le Diderot optimiste et moraliste démontre que les choses iront mieux un jour et que, dans tous les cas, les honnêtes gens, même pauvres et dédaignés, sont plus heureux que les intrigants. Mais le Diderot fataliste, sceptique, pessimiste, n'est pas convaincu par le Diderot bienveillant ; il lui réplique en écrivant *Jacques le fataliste*, ou surtout *le Neveu de Rameau*.

L'intérêt littéraire du roman. — Il y a ainsi, dans *le Neveu*, une âpreté fiévreuse et émouvante. Mais il a d'autres qualités. Le Neveu est vraiment un personnage vivant. C'est un mérite rare chez Diderot. Les héros de ses drames, du *Fils naturel*, du *Père de famille*, ne sont que des fantoches. Ils ne sont, selon l'expression de Rousseau, que les « sarbacanes » de Diderot ; ils lui servent à lancer ses idées, le discours ou l'exhortation qu'il aurait prononcés s'il avait été le conseiller, le directeur du père de famille, de Saint-Albin et des autres.

Tout autre est *le Neveu de Rameau*. Nous ne pouvons pas dire, bien que ce neveu ait réellement existé, s'il est tout à fait ressemblant. L.-S. Mercier, Cazotte, nous en ont laissé des portraits pittoresques et le Neveu nous a lui-même ébauché sa vie dans son poème de *la Raméide*. Il était assurément fort laid, fort pauvre, fort désireux de bien « mastiquer » et fort capable, pour son plaisir ou pour gagner son dîner, de « saillies » divertissantes. Il n'est pas certain qu'il ait été le parasite sans vergogne et l'entremetteur infâme que Diderot nous a dépeint. Cazotte loue la bonté de son cœur et sa passion pour la gloire. Le roman de Diderot est une médisance et peut être une calomnie. Mais, réel ou imaginaire, le Neveu est la vie même. Son âme d'abord, ou plutôt les appétits qui sont son âme sont merveilleusement expressifs. « La nuit ramène aussi son inquié-

tude : ou il regagne à pied un petit grenier qu'il habite, à moins que l'hôtesse ennuyée d'attendre son loyer ne lui en ait redemandé la clef ; ou il se rabat dans une taverne du faubourg où il attend le jour entre un morceau de pain et un pot de bière. Quand il n'a pas un sou dans sa poche, ce qui lui arrive quelquefois, il a recours soit à un fiacre de ses amis, soit au cocher d'un grand seigneur qui lui donne un lit sur la paille, à côté de ses chevaux. Le matin, il a encore une partie de son matelas dans les cheveux. »

Si Diderot a si bien compris son bohème, c'est qu'il l'avait été lui-même. Il a été un « bourreau de travail » pour le travail qui lui plaisait, mais il a été presque aussi paresseux que le Neveu pour le travail « nourricier » ; il a déserté le greffe du procureur et le préceptorat ; il a préféré « faire le désespoir » de son père et de sa mère, vivre d'expédients, connaître même la faim et la rude misère. Lui aussi, par maladie d'argent, a eu recours pour en trouver, quand il était jeune, à des moyens pittoresques, mais discutables ; nous ne lui reprocherons pas d'avoir vendu des sermons, mais il a fait payer des dettes et des hardes par un parent naïf, sous le prétexte d'une vocation monastique qui était peut-être un fort bon tour, mais qui était aussi un abus de confiance. Encore une fois le Neveu n'est pas ce que Diderot a été, mais — le métier d'entremetteur et de parasite mis à part — ce qu'il aurait pu être s'il n'avait pas été sauvegardé par l'amour de l'étude et, peu à peu, par l'amour des grandes idées. « J'abandonne mon esprit à tout son libertinage », dit Diderot au début du roman; le Neveu en a fait autant, en ajoutant seulement à son esprit son corps et sa conscience.

C'est, d'ailleurs, le corps qui est, dans le roman, aussi vivant que les instincts. Ce n'était pas tout à fait la première fois que le corps des personnages de roman jouait son rôle tout autant que leurs passions. Nous voyons fort bien, sinon le paysan parvenu de Marivaux, tout au moins la bonne demoiselle Habert dont sa prestance fait la conquête. Rousseau, dans *la Nouvelle Héloïse*, ne voit pas seulement la « belle âme » de la sérieuse Julie et de la rieuse Claire d'Orbe ; il nous fait voir les cheveux, la taille, une fossette, un dessin de veine sur la peau. Pourtant, Julie et Claire sont encore des physionomies un peu lointaines et chimériques. La demoiselle Habert de Marivaux est une exception. De sa Marianne et de son Valville, ou plutôt des grâces physiques de cette Marianne et des séductions de

ce Valville, nous ne connaissons guère que les traits généraux qui pourraient convenir à d'innombrables « beautés », à des « cavaliers » par milliers. Nous n'ignorons aucun des « mouvements secrets » de leur cœur, aucune des nuances de la coquetterie. Et nous sommes incapables d'évoquer le visage et la grâce physique. De la plupart des héros de M^me^ de Tencin, de Duclos et des autres, nous savons tout au juste qu'ils sont blonds ou bruns, petits ou grands ; il doit nous suffire qu'ils aient des yeux « éloquents » et une taille « enchanteresse ».

Diderot comprend autrement l'art du romancier. Il nous a très bien dit ce qu'était l'art réaliste. C'est, d'abord, de supprimer tout ce qu'il peut y avoir « de saillant, d'exagéré, de contraire à l'extrême simplicité et à la dernière vraisemblance ». Et puis, c'est de garder de la réalité « une circonstance fugitive » — et physique — « qui vous avait échappé ». Le conteur « parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : « Ma foi cela est vrai. » Il laissera à cette jolie femme une marque de petite vérole, à ce bel homme une verrue, qui en feront le portrait d'une voisine ou d'un portefaix, non la figure d'une déesse ou d'un dieu. Le Neveu de Rameau a justement gardé toutes les petites circonstances de son être physique qui traduisent en gesticulations pathétiques et bouffonnes les fermentations d'un esprit exalté. « Vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisait les différents instruments ; avec des joues remplies et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons ; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois ; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instruments à corde dont il cherchait les sons les plus approchés... Il faisait une chaleur à périr, et la sueur qui suivait les plis de son front et la longueur de ses joues se mêlait à la poudre de ses cheveux, ruisselait et sillonnait le haut de son habit. Que ne lui vis-je pas faire ? »

Et la description continue, passant, comme il arrive si souvent chez Diderot, du réalisme au lyrisme :

« Il pleurait, il riait, il soupirait, il regardait ou attendri, ou tranquille, ou furieux ; c'était une femme qui se pâme de bonheur, c'était un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux, ou qui murmurent dans un lieu solitaire

et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre. C'était la nuit des ténèbres, c'était l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons. Sa tête était tout à fait perdue. »

Il y a bien d'autres passages aussi vivants dans le portrait du Neveu. Il y a d'autres silhouettes, d'un dessin aussi juste : la jeune M^me^ Rameau, la leçon de clavecin, le parvenu mélancolique. Et tout le roman est emporté par un mouvement qui garde quelque chose de la trépidation du Neveu. Aucune composition. Des sautes de sujets, des boutades, de l'éloquence et des grossièretés ; bref, le discours d'un demi-fou négligemment contrôlé par Diderot. Mais c'est là ce qui plaît à Diderot ; c'est là où il est maître. Quand il veut être sage, il est souvent dissertateur et froid ; quand il veut ordonner sa pensée, il est parfois pédant. Il ne sait bien qu'un art, celui de causer. *Le Neveu* est une causerie étincelante. On est pris dans le tourbillon. On a plaisir à être pris. Je ne sais pas même si cette frénésie du Neveu n'est pas une frénésie de Diderot. Il avait en lui un démon intérieur que la vie ou les scrupules du sage Diderot contenaient. Mais il lui fallait des échappées. *Le Neveu de Rameau* est l'une de ces échappées.

J.-J. ROUSSEAU *

La Nouvelle Héloïse (parties IV-VI composées de 1756 à 1758; publiées en 1761).
Émile (livres II et III, composés de 1754 à 1760; publiés en 1762).

LA NOUVELLE HÉLOÏSE

Pourquoi Rousseau a écrit son roman. — Rousseau s'était déclaré, dans des ouvrages retentissants, l'adversaire de la littérature. Or, de tous les genres littéraires ceux qui avaient été le plus violemment dénoncés comme dangereux, bien avant Rousseau, c'étaient le théâtre et le roman. Pour quelle raison profonde Jean-Jacques Rousseau s'est-il donc contredit en écrivant un roman qui, dans sa première moitié, est un roman de passion ?

Analyse des parties I-III. — *Un jeune roturier, Saint-Preux, est devenu, sans d'ailleurs qu'on le paie, le précepteur d'une jeune fille noble du pays de Vaud, en Suisse, Julie d'Étanges. Il se prend à l'aimer désespérément, et finit par écrire pour déclarer sa passion. Le mariage est impossible, car jamais M. d'Étanges ne donnera sa fille à un roturier. Julie se tait donc, d'abord. Puis, comme Saint-Preux menace de se tuer, elle avoue qu'elle l'aime comme elle est aimée. Des dangers redoutables menacent leur union. On soupçonne l'amour et les rendez-vous. Le père de Julie, d'abord absent au début du roman, est revenu. Une amie de Julie, Claire d'Orbe, « l'inséparable », obtient de Saint-Preux qu'il quitte la Suisse et suive son ami, un Anglais, milord Édouard. Saint-Preux s'installe à Paris, dont il décrit les mœurs, les travers et les vices. Cependant M. d'Étanges a promis la main de sa fille à un de ses amis, M. de Wolmar, beaucoup plus âgé qu'elle. Malgré sa résistance, Julie doit céder ; elle se marie. Saint-Preux désespéré part faire le tour du monde.*

C'est une histoire d'amour violente, pathétique, dangereuse. Mais Rousseau ne l'a pas tout de suite écrite pour le public. Ce n'était qu'un rêve. Il avait quitté Paris en 1756, renonçant désormais au monde, au luxe, et, croyait-il, à la gloire. Il s'était

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : J.-J. Rousseau, *Les Confessions, Émile* (2 vol.).

installé à l'Ermitage, au milieu des bois. C'était le printemps ; tout fleurissait dans les sentiers. Et des rêves passionnés s'ébauchaient dans son âme. Il n'avait jamais été vraiment aimé. Il avait quarante-quatre ans ; il était trop tard pour qu'il rencontrât la réalité de l'amour. Il voulut goûter du moins ses chimères, et il écrivit pour lui, dans les bois, parmi les souffles du printemps, les lettres de Julie et de Saint-Preux. Seulement, le hasard jeta dans sa vie une Julie : Mme d'Houdetot, une amie de Mme d'Épinay, fut conduite chez lui par un accident de voiture. Il la revit ; elle n'était pas belle ; mais elle était charmante et aimable infiniment. Il se prit pour elle d'une passion dévorante et sans espoir, car elle en aimait un autre, le marquis de Saint-Lambert, fidèlement. Il lui dit pourtant qu'il l'aimait ; il s'enivra de sa présence et de son amitié compatissante jusqu'au jour où Mme d'Houdetot se lassa, où Mme d'Épinay fut jalouse, où une querelle retentissante le chassa de l'Ermitage et le sépara de sa bien-aimée.

En aimant sans espoir, Jean-Jacques avait tenté de donner le change à sa passion. Il croyait d'ailleurs sincèrement que le véritable amour est un principe de générosité, de sacrifice et de vertu. C'est de vertu qu'il s'entretint donc avec « Sophie », avec Mme d'Houdetot. C'est pour cela que le roman de passion entre Julie et Saint-Preux s'acheva dans un roman de devoir et de renoncement.

Analyse des parties IV-VI. — *Quatre ans ont passé. Julie mariée est mère de deux enfants et n'est pas malheureuse. M. de Wolmar est intelligent et bon ; c'est un sage indulgent et clairvoyant. Cependant Saint-Preux a achevé le tour du monde. D'accord avec son mari, Julie, qui se croit guérie de sa passion, le prie de faire l'éducation de ses enfants. Il semble à Saint-Preux qu'il n'éprouve plus pour elle qu'une affection fraternelle. Il s'installe au château de Wolmar. Il en admire et décrit longuement la vie sage et réglée. Julie et son mari exploitent eux-mêmes leurs terres ; ils le font avec un ordre et une bonté qui assurent leur bonheur matériel et moral et celui de leurs gens. Occupations fécondes et joies simples de cette vie rustique : vendanges, veillées laborieuses, fêtes du dimanche ; éducation des enfants réglée sur des principes tout nouveaux. Cependant un incident révèle à Julie et à Saint-Preux que l'ancienne passion peut se réveiller. Au cours d'une promenade en bateau, ils visitent les rochers de Meillerie où Saint-Preux, en plein hiver, était venu, dix ans plus tôt, rêver désespérément à celle qu'il aimait ; une détresse cruelle surgit dans leur cœur. Elle semble s'être apaisée lorsque Saint-Preux s'éloigne pour accompagner milord Édouard dans un voyage en Italie. Pendant son absence, Julie se jette dans le*

lac pour sauver un de ses enfants. Elle meurt d'une courte maladie après avoir longuement fait connaître ses croyances religieuses et demandé à Saint-Preux de veiller sur ses enfants.

La deuxième partie du roman donnait donc une leçon. Leçon sans doute paradoxale. C'est un moyen bien dangereux de rester fidèle à un honnête mari que de rappeler auprès de soi celui qu'on a aimé jusqu'à en penser mourir. Ce paradoxe n'est d'ailleurs qu'une espérance de Rousseau. Puisque M^me^ d'Houdetot ne pouvait pas l'aimer, il a rêvé de vivre, pour ne pas la perdre, entre Saint-Lambert et elle comme Saint-Preux près de M. et M^me^ de Wolmar. Le rêve n'était qu'une sottise et Saint-Lambert le lui fit bien voir. Mais pour tout le reste, le roman était vraiment une leçon généreuse et haute. Il n'y a rien de plus sage et de mieux réglé pour le bonheur que le « ménage » des châtelains de Wolmar. Dans ces vendanges, ces veillées, ces collations de laitage, ces dévouements discrets et souriants, on respire toujours un parfum d'honnêteté, de sécurité, d'harmonie. C'est de là que nous datons volontiers le retour de l'âme française à la vie rustique, à la nature, à la simplicité.

Nous nous trompons quelque peu. Rousseau n'a inventé ni les beautés de la campagne, ni les grâces des jardins anglais, ni la sagesse de renoncer aux joies frelatées du monde pour les tâches aimables de la vie aux champs. Le goût pour les « agriculteurs » (le mot est nouveau) datait déjà d'une dizaine d'années. Et c'est trois ou quatre ans avant *la Nouvelle Héloïse* que se fondent et se multiplient les sociétés d'agriculture. Le goût pour les jardins anglais venait d'Angleterre... et de Chine. Ce sont des traités de jardiniers anglais et des récits de missionnaires qui l'avaient créé. On s'était lassé parfois du jardin régulier de Le Nôtre dès le début du XVIII^e^ siècle. On en est assez las, de 1750 à 1760, pour ne pas se contenter de discuter ; on crée des jardins où l'on imite aussi fidèlement les « caprices de la nature » que dans l' « Élysée » de Julie. Enfin, l'on commence vraiment à vivre à la campagne non pour le plaisir du changement, mais pour « fuir la ville », « pour voir se lever l'aurore », pour errer dans les sentiers « tourneurs » ; on s'y installe, on se promène pour « changer son âme » et la « retremper » dans la nature.

Il y avait pourtant dans ces lettres de l'*Héloïse* quelque chose de nouveau. Plus de sincérité d'abord ou du moins plus de vérité. Rousseau avait vraiment vécu ou vu la vie qu'il évoquait.

Dans le pays de Vaud où il installe ses héros, où il avait enseigné la musique, où son amie Mme de Warens avait passé sa jeunesse, on était bien plus proche qu'à Paris de la vie « selon la nature ». On y vivait réellement dans le cercle étroit et paisible des travaux et des joies domestiques. Dans les plus grandes familles, on y surveillait les vendanges, on y faisait les confitures, la « cougnarde », et la lessive. En Savoie, on ne vivait pas autrement qu'au pays de Vaud. Jean-Jacques avait été mêlé de très près à cette vie savoyarde ; il avait été l'hôte de Mme de Warens pendant dix ans. Il avait connu ou pu connaître de nobles Savoyards dont nous savons bien quelle était la vie : M. de Conzié le marquis Costa. Ils vivaient très exactement comme Mme de Wolmar, non à la ville, mais sur leurs terres ; et ils les administraient pour s'y suffire à eux-mêmes. Surtout, Rousseau avait goûté lui-même à ces joies rustiques. Mme de Warens avait loué, près de Chambéry, le petit domaine des Charmettes. Rousseau n'y fut pas, dans la réalité, aussi heureux qu'il l'a dit dans *les Confessions*. Mais ce qui comptait lorsqu'il écrivait son roman, ce n'était pas la réalité, c'était le souvenir transfiguré. Il revivait dans ses rêves les réveils joyeux et les frais matins, les travaux champêtres, les soins du jardin, des pigeons, des abeilles, les promenades errantes dans la campagne harmonieuse, les soupers sur l'herbe, la tendresse confiante qui l'unissait à Mme de Warens, toute une vie saine, aimante et fleurie, toute une vie « selon son cœur ».

C'est ce cœur chimérique, mais sincère, ardent palpitant, qui émut les contemporains et les conquit. En même temps, il restait dans ces trois dernières parties quelque chose de ce qui faisait la séduction des trois premières. La passion, dans la première moitié du roman, « brûle le papier ». Ce n'était plus les libertinages des romans à la mode, ni l'analyse abstraite de Marivaux ou de Mlle de Scudéry. Aimer n'est plus, pour Julie ou pour Saint-Preux, un incident ou un accident dont on guérit jusqu'au prochain accident. C'est toute la raison de vivre, c'est toute la vie. Notre destinée ne doit prendre pour guide ni le plaisir qui corrompt et mène au dégoût, ni l'intelligence et la raison, maîtresses d'erreurs et de faussetés, mais le cœur et le sentiment. Entendons même l'exaltation du cœur et du sentiment. Il faut à Rousseau du frémissement, de la flamme. Et la conclusion de l'*Héloïse* traduit ce besoin de passion. Julie et Saint-Preux ne sont apaisés qu'en apparence ; le sage M. de Wolmar n'a pas converti sa femme à une tendresse « raison-

nable » et réglée. Elle avoue elle-même, avant de mourir, qu'il est bon qu'elle meure, que sa vertu et son renoncement restaient un effort douloureux, à la merci peut-être d'un retour de souvenirs et d'une détresse. Rousseau a voulu faire de son livre une histoire de bonnes gens ; et il est resté, malgré tout, une histoire ardente et fiévreuse.

Mais, tout de même, il enseignait l'ardeur du sacrifice et la fièvre de la vertu. Cette histoire d'amour est constamment une « direction de conscience », un sermon. Rousseau n'inventait pas le goût du sermon romanesque. Il était né d'une vieille querelle où les censeurs austères condamnaient les leçons pernicieuses du roman, où les gens de lettres rêvaient de les réformer en leçons morales. Il était venu surtout d'Angleterre. Les romans de Fielding et ceux de Richardson (*Paméla*, traduite en 1742 ; *Clarisse Harlowe*, traduite en 1751) avaient été lus avec enthousiasme, accueillis comme une révélation. C'étaient des peintures de mœurs exactes, minutieuses, qu'on jugeait d'ailleurs trop minutieuses, mais où la peinture n'était qu'un moyen. Richardson peignait les âmes corrompues ou mauvaises de Lovelace et des parents de Clarisse, ou l'âme sublime de Clarisse pour commenter interminablement les horreurs, causes et conséquences du vice et de l'égoïsme, les beautés sublimes de la vertu. Il y a, dans l'*Héloïse*, beaucoup de ces commentaires qui nous ennuient. Mais il y a aussi une sorte de volupté de sacrifice et de générosité. On peut discuter cette conception exaltée de la morale, cet idéal pathétique de la conscience et du devoir. Mais il est très certain qu'il a conquis brusquement les contemporains. Le succès et l'influence de l'*Héloïse* furent un des plus profonds et des plus décisifs de notre histoire littéraire. Il y eut plus de soixante-dix éditions en quarante ans (chiffre considérable pour le XVIII^e siècle). Et tous ceux qui ont « dévoré » le roman, qui passaient la nuit à le lire et à sangloter, se sont exaltés pour la Julie courageuse comme pour la Julie faible, pour l'amour de la vertu comme pour l'amour. Ils ont presque tous répété, les plus obscurs comme les plus notoires, que le livre n'était pas pour eux un bréviaire d'amour, mais une leçon de sacrifice. Ils y ont appris ce que très exactement Rousseau voulait enseigner, le prix d'une vie domestique laborieuse et honnête ; ils y ont écouté la « voix de la conscience ».

La polémique « philosophique » dans « la Nouvelle Héloïse ». — Le roman ne s'en tenait d'ailleurs pas à la morale éternelle de la fidélité conjugale et du dévouement. Il était une polémique et une réfutation. Les « philosophes » encyclopédistes avaient leur morale. Ils prétendaient se passer de la morale traditionnelle ou tout au moins de ses arguments. S'ils croyaient à la vertu, à la bienfaisance, à l'humanité, ils enseignaient une vertu « laïque ». Ils bataillaient contre tous ceux qui ne voulaient pas séparer la morale de la religion chrétienne, des commandements précis de Dieu et de son Église. Ils se contentaient d'être déistes ; ils étaient même matérialistes et athées. Avec ces philosophes, J.-J. Rousseau avait été très lié. Il avait été l'ami de Diderot, l'hôte ou l'invité de d'Holbach et d'Helvétius. Mais il avait compris très vite que leurs certitudes n'étaient pas les siennes et que leurs raisons démonstratives ne convainquaient pas sa raison. Ou plutôt, il n'avait aucune confiance dans la raison ; il ne se fiait qu'au sentiment, à l' « instinct du cœur » qui lui révélait une Providence secourable, la récompense du juste dans cette vie par la satisfaction de la conscience et la punition du méchant par le remords, une vie future où notre soif d'amour et de justice serait enfin assouvie. *La Nouvelle Héloïse* fut écrite pour enseigner cette morale ou plutôt cette religion. Rousseau s'était d'abord contenté de vivre à l'écart des philosophes ; et le roman avait été conçu pour être une œuvre de conciliation. M. de Wolmar est exactement un athée ; Julie est croyante. Ils vivent pourtant en bon accord, parce que Julie n'est pas une dévote fanatique et que Wolmar n'a pas l'orgueil de son athéisme. Puis la séparation devint la discorde ; Rousseau se brouilla violemment avec Diderot, Grimm, d'Holbach ; Helvétius publia d'autre part le plus matérialiste des ouvrages philosophiques, *De l'Esprit*. Rousseau fit alors, en revisant ses brouillons, pencher la balance vers la religion de Julie. Wolmar resta un honnête homme sympathique. Mais Helvétius fut réfuté et nous devinons, au dénouement, que la mort de Julie va convertir son mari. Le roman fut le premier plaidoyer de Rousseau contre la « coterie » philosophique.

ÉMILE

(Livres II et III).

La tradition pédagogique avant Rousseau. — Il y a, avant Rousseau, des méthodes pratiques d'instruction et des traités théoriques. Pratique et théorie commencent d'ailleurs à être en profond désaccord.

Pratiquement, dans les collèges des Jésuites, les plus nombreux, les jeunes gens apprennent presque exclusivement du latin (avec un peu d'histoire, de géographie, de mathématiques, très élémentaires). La fin des études, c'est la rhétorique (les deux années de philosophie, où l'on étudie la philosophie scolastique et un peu de sciences, sont facultatives et ne sont suivies que par les futurs étudiants de droit ou de théologie). Les exercices sont le thème, la version, la *dilatatio*, sorte d'amplification en latin d'un sujet donné, et enfin le discours latin sur des sujets dont le fond est purement conventionnel (*Remords de Néron après le meurtre de sa mère. — Un jeune homme doit souhaiter de mourir*). On apprend, en outre, les bonnes manières, la danse, l'escrime, la déclamation. Dans les collèges de l'Université ou des Oratoriens, l'instruction est un peu moins strictement latine ; les programmes comportent un peu de grec, un peu de lectures françaises, un peu plus d'histoire et de sciences. Mais la rhétorique latine reste le centre et la fin des études.

Dès la fin du XVII^e^ siècle, le prestige de cette méthode, de cette *ratio studiorum* commence à être discuté. Des traités paraissent, celui de l'abbé Fleury notamment (*Du choix et de la méthode des études*, 1686), puis, au XVIII^e^ siècle, celui de Rollin (*Traité des études*, 1726). Ils ne bouleversent pas les principes ; l'un comme l'autre laissent au latin la place essentielle ; l'un comme l'autre restent fidèles à l'idéal de la rhétorique (Rollin expliquera un *Cantique de Moïse*, « selon les règles de la rhétorique »). Il circule pourtant dans leurs traités une atmosphère nouvelle. L'instruction traditionnelle était impérieuse et dogmatique ; elle ne faisait guère appel qu'à la mémoire et à un art ingénieux de mettre en œuvre des souvenirs de Virgile, de Cicéron ou de Tite-Live. Elle était rigide et étroite ; elle imposait à tous les enfants une même discipline. Fleury et Rollin donnent une plus large place à la réflexion ; ils veulent

qu'on tienne compte des tempéraments ; ils recommandent la bienveillance et la sympathie tout autant que l'autorité.

Mais c'est surtout le traité de l'Anglais Locke (*De l'éducation des enfants*, traduction en 1695) qui fut en France une révélation. Son succès remit en lumière les idées de Montaigne et aida au succès du traité d'un Suisse, de Crousaz (1732). Peu à peu, toute la vieille pédagogie fut ébranlée. Elle tenait bon encore dans les collèges vers 1760 ; et il faudra le renvoi des Jésuites en 1762 pour la transformer en partie. Mais tous les esprits « philosophiques » sont conquis à de nouvelles méthodes. C'est à qui construira un système pédagogique où les routines du passé seront dénoncées. Il en paraît, en dix ou quinze ans, avant l'*Émile*, une vingtaine où l'on rencontre les noms de Turgot, Duclos, La Condamine, Helvétius, etc...

Tous, plus ou moins, suivent les conseils de Montaigne et de Locke et s'accordent sur les règles que voici :

On n'obtient rien de bon par la sévérité brutale ; les punitions des collèges, le fouet et l'emprisonnement font des révoltés ou des hypocrites. Il faut, non pas plier l'enfant à des tâches odieuses, mais rendre ces tâches séduisantes. L'autorité doit être bienveillante. Élever un enfant, c'est former son corps autant que son esprit ; l'éducation physique est une partie essentielle de l'éducation. Et cette éducation importe plus que l'instruction. Entendons qu'il importe moins de savoir beaucoup que d'apprendre à réfléchir. On s'adresse, dans les collèges, surtout à la mémoire ; or, c'est la réflexion qu'il faudrait développer. Pour que l'instruction séduise l'enfant et pour qu'il soit capable de réfléchir, il faut tenir compte des caractères et des tempéraments ; tous les esprits ne sont pas aptes aux mêmes efforts. Enfin (bien que cette idée soit moins précise et moins générale), il faut une instruction réaliste. Préparez l'enfant, non à tourner agréablement un madrigal ou arrondir les périodes d'un discours, mais à toutes les tâches de la vie ; il ne faut pas enfermer le collège dans le jardin étroit des fleurs de rhétorique ; il faut l'ouvrir sur les horizons de la vie contemporaine.

Les idées pédagogiques de Rousseau. — Rousseau doit beaucoup de choses à ces discussions. Nous sommes sûrs qu'il avait lu (et il les cite d'ailleurs) Fleury, Rollin, Montaigne, Locke, Crousaz et, sans doute, un traité audacieux de Morelly (*Essai sur l'esprit humain ou principes naturels de l'éducation*, 1745). La simple analyse des livres II et III de l'*Émile* montre ce

qu'il leur emprunte (le livre I traite de l'éducation des enfants en bas âge ; le livre IV, de l'éducation morale et religieuse ; le livre V, de l'éducation des filles).

ANALYSE. — LIVRE II. — *Il faut laisser un enfant agir librement. Les expériences même douloureuses lui seront plus utiles que notre prétendue sagesse. Ne nous substituons pas à la nature, qui sait ce qu'elle fait, qui est bonne. Elle guide les animaux, elle doit guider les enfants. Ne disons pas qu'ils abuseront de la liberté qu'on leur laisse. Il n'y a qu'à mettre froidement les enfants en présence des conséquences de leurs défauts.* Ne raisonnons pas avec eux. *N'essayons pas de leur démontrer qu'une conduite est bonne ou mauvaise. Ils ne comprendront rien au raisonnement. Mettons-les au contraire en présence des nécessités auxquelles leur faiblesse les obligera de se soumettre. Si Émile abîme les plantations du jardinier, le jardinier saccagera le jardin dont Émile est fier. S'il casse dans sa colère les vitres de sa chambre, il dormira dans les courants d'air. En un mot, pratiquez l'éducation négative et l'éducation par l'expérience et non pas l'éducation par le raisonnement. On n'apprend même rien par la mémoire livresque et Émile n'apprendra pas les* Fables *de La Fontaine, qu'il ne saurait d'ailleurs comprendre. Ainsi, l'enfant deviendra vigoureux, docile, capable de comprendre ce qu'il peut comprendre. Il faut, d'ailleurs, apporter un soin particulier à son éducation physique et Rousseau en étudie longuement les méthodes. On fera de même l'éducation des sens qui donneront à l'enfant l'adresse et le goût.*

LIVRE III. — *Émile a dix ou douze ans. C'est alors seulement qu'à l'éducation surtout physique va succéder l'instruction. Mais elle sera très réaliste. On s'efforcera, non de développer la mémoire, mais de s'adresser à ce raisonnement que comprennent le mieux les enfants, le raisonnement par les faits. Leçons de choses d'abord (d'astronomie, de géographie, de physique) ; leçons peu nombreuses, parce qu'elles seront lentes ; la manière de s'orienter sera enseignée par une longue promenade où le maître feindra de se perdre. Très peu de livres.* Robinson Crusoé *seul est un livre excellent, parce qu'il est fait d'expériences pratiques. Les premières notions morales seront de même suggérées non par des discours, mais par le spectacle de la vie. Pour qu'Émile connaisse mieux les nécessités et les devoirs de l'existence, et pour le préparer d'ailleurs à ses accidents, il apprendra le métier de menuisier. La physique s'enseignera de même par des expériences. En résumé, à quatorze ans, Émile use de sa raison et non de celle d'autrui. Il « a peu de connaissances, mais celles qu'il a sont véritablement siennes ». Il n'a « que des connaissances naturelles et purement physiques ». « Il ne sait pas même le nom de l'histoire, ni ce que c'est que métaphysique et morale. » C'est le livre IV seulement, après quatorze ans, qui les lui apprendra.*

Les dettes de Rousseau sont donc nombreuses et précises. Si l'on s'en tient aux conseils de détails, presque tout le livre III, notamment, rappelle Montaigne, Locke, Crousaz ; Locke même apprend un métier à son élève, comme Rousseau. Ce qui appartient à Jean-Jacques, ce sont d'abord les exemples précis, vivants, pittoresques. Son Émile n'est plus un élève abstrait, un disciple fictif promené de théorie en théorie. Il a sa physionomie, son allure ; il vit. Rousseau a écrit son livre avec son imagination et même avec son cœur autant qu'avec des principes. Il s'est vu conduisant à travers les bois de Montmorency un Émile jeune, joyeux, à la fois impétueux et docile, sagace et pourtant candide, un bel enfant où se reflète toute la grâce et la beauté du monde, toute la « bonté de la nature ». Enfin, si la pédagogie de l'*Émile* n'est pas toujours originale, sa philosophie n'appartient qu'à Rousseau.

Cette philosophie est celle de la bonté de la nature. Pour tous les pédagogues qui ont précédé Rousseau, l'éducation est toujours, dans une certaine mesure, un redressement. L'enfant apporte en naissant les germes des vices comme ceux des vertus ; et si on l'abandonne à lui-même, ceux-ci sont étouffés par ceux-là. Locke ne diffère donc de Rollin et Rollin des Jésuites que sur les méthodes de correction et de direction. Locke se défie moins des instincts naturels que les pédants des collèges ; il s'en défie pourtant comme les autres. Pour Rousseau, au contraire, ce qui corrompt l'enfant — le livre II l'expose longuement — ce n'est pas sa nature, ni la nature, c'est l'influence d'une société viciée dans son fond et qui empoisonne tout ce qu'elle détourne à son profit ; c'est une pédagogie inventée par cette société pour faire des enfants ses esclaves ou des malheureux. Pour bien élever Émile, il n'y a donc qu'à l'élever en le préservant des mensonges et des vices sociaux.

De là l'éducation négative. L'éducation par l'expérience, qui met en jeu la curiosité, la passion même de l'enfant, n'est pas inventée par Rousseau. Il en a même emprunté des procédés à Locke et à Crousaz. Mais ni Crousaz, ni Locke, ni les autres n'avaient imaginé que toujours et partout, jusqu'à dix ou douze ans, il n'y avait qu'à laisser faire l'enfant. Seul, cet audacieux et révolutionnaire Morelly, dont le *Code de la nature* et la *Basiliade* circulaient en manuscrit, avait ébauché la doctrine ; sa méthode d'éducation ne fait appel qu'à la nature ; elle se refuse à en « forcer les ressorts » ; elle ne veut que les « accélérer » ; elle s'appuie sur l'imagination et le sentiment,

d'abord, et, seulement ensuite, sur le jugement. Mais la pédagogie de Rousseau pousse tout cela vers l'absolu ; elle ne veut pas seulement accélérer : elle laisse faire absolument. Elle est un acte de foi dans la sagesse de la nature, dans la sagesse instinctive de l'enfant.

De là le refus brutal de raisonner avec les enfants. Fleury, Rollin, Locke, Crousaz, et même Montaigne ou Morelly veulent justement qu'on substitue à une pédagogie de l'autorité et de la mémoire une pédagogie qui fait, un peu plus tôt ou un peu plus tard, appel à la raison de l'enfant. Tous démontrent et raisonnent. Mais Rousseau n'a qu'une médiocre confiance dans les démonstrations de la raison. Presque toujours ce sont elles qui se trompent. La vérité nous est révélée par les instincts du cœur. La société n'a perfectionné que la raison ; la nature a créé les instincts tout de suite parfaits. La pédagogie doit se défier de la société et suivre la nature.

Les origines personnelles de cette pédagogie. — La pédagogie des livres II et III de Rousseau est donc une philosophie. Elle est la conséquence d'un système. Mais elle est aussi la conséquence d'une expérience infiniment plus vivante qu'un système. Si Rousseau a constamment écrit son livre, comme il le disait, « avec son cœur », c'est parce qu'il avait des souvenirs.

Sa nature, qu'il tient pour bonne, avait été constamment corrompue par des contraintes sociales. Parce qu'on l'avait obligé à être commis greffier ou apprenti graveur, il était devenu une manière de vaurien. Plus tard, parce que M^me^ de Warens l'en avait prié, il avait été employé de cadastre ou séminariste. De tout cela il n'avait retiré que des déboires ou des vices et gardé que du dégoût. Mais il avait vécu heureux et, somme toute, il avait trouvé le chemin du génie, lorsqu'il n'avait plus eu d'autre maître que lui-même ; lorsque, dans la solitude champêtre des Charmettes, il s'était livré à ses instincts, à ses goûts de liberté, de vie simple et d'étude. La pédagogie de Rousseau, c'est la pédagogie qui lui aurait permis de commencer le rêve des Charmettes avant le graveur, les vols de pommes, la conversion de Turin, le métier de laquais. *Émile* est l'image tendrement caressée de ce qu'il aurait pu être si quelque autre Jean-Jacques l'avait rendu à lui-même et sauvé de ses maux physiques et moraux. Elle est un regret et une aspiration. C'est ce qui fit sa force persuasive et son influence.

CHATEAUBRIAND *

ATALA — MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE

ATALA

(Le roman est ébauché peut-être pendant le voyage de Chateaubriand en Amérique, comme un épisode d'un vaste poème sur les sauvages qui deviendra les *Natchez*. Il est achevé, du moins sous une première forme, à Londres ; puis remanié pour prendre place dans le *Génie du christianisme* et publié, avant le *Génie*, en 1801.)

« Atala » était un sujet banal. — Un lecteur d'aujourd'hui goûte volontiers dans *Atala* les grâces sauvages de la femme indienne et les splendeurs des forêts vierges. Mais ni ces grâces ni ces splendeurs n'étaient nouvelles au commencement du XIX^e^ siècle. Les amours des « filles de la nature » et les passions naïves ou farouches sous les palmiers ou dans les « déserts » étaient un thème qui avait été dix fois traité avant Chateaubriand. On en avait tiré d'abord des histoires « philosophiques », des « contes moraux » et des drames sensibles ; on y avait opposé les cœurs sincères des sauvages aux mensonges des civilisés ; on s'était attendri sur les détresses des âmes naïves trahies par l'Européen cupide et barbare. Puis on y avait mis du pittoresque. Bernardin de Saint-Pierre avait révélé dans ses *Études de la nature* et dans *Paul et Virginie* les tropiques, les forêts vierges, l'éblouissement des couleurs, le jaillissement d'une nature féconde et violente. De tout cela des écrivains fort médiocres avaient fait des nouvelles qui l'étaient aussi, mais où toute la matière d'*Atala* se trouve déjà. Leur histoire est pittoresque. Elle montre avec précision comment une œuvre aussi originale qu'*Atala* est l'aboutissement de chemins dont la trace serpente en mille directions jusqu'à de lointains passés. L'exemple le plus curieux (et dont j'ai achevé l'histoire) est celui d'une nouvelle anonyme parue en 1798 dans la *Biblio-*

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : CHATEAUBRIAND, *Œuvres choisies illustrées* (3 vol.).

thèque britannique de Genève, *Azakia et Célario*. Un jeune Français Célario sauve des mains d'un Indien une jeune sauvage, Azakia, et la rend à son vieux mari, Ouabi. Bientôt, Célario vient vivre de la vie des sauvages. Il se prend d'amour pour Azakia qui n'est pas insensible à sa tendresse. Mais elle veut rester fidèle à son mari. Cependant, Ouabi est fait prisonnier, il va périr ; Célario le délivre. Pour le remercier, Ouabi rompt son mariage avec Azakia et la donne à Célario. L'histoire, dans ses détails, dans ses décors, dans l'allure de son style, est souvent si proche d'*Atala* qu'on a cru pouvoir l'attribuer à Chateaubriand. Même si elle était de lui, elle ne serait qu'une traduction, ou, tout au plus, une adaptation. Elle avait été mise en vers par une Américaine, Mrs Morton. Et Mrs Morton l'avait empruntée à un récit publié par l'*American Museum* en 1789, *Azakia, a Canadian story*. Mais elle n'est ni de Chateaubriand ni américaine. Le récit de l'*American Museum* n'est que la traduction d'une nouvelle publiée en 1765 par la Dixmerie dans ses *Contes moraux*. Ainsi c'est un médiocre imitateur du médiocre Marmontel, un « philosophe » du XVIIIe siècle, qui a imaginé, dès 1765, l'histoire indienne que les Américains ont traduite et versifiée et dont un démarquage a pu être attribué à Chateaubriand.

Il y a plus de talent dans *Odérahi, histoire américaine, contenant une peinture fidèle des habitants de l'intérieur de l'Amérique septentrionale*, parue en 1796, et que l'auteur (sans doute Palissot-Beauvois) appela plus tard « une sœur aînée d'*Atala* ». L'Européen Ontérée s'est perdu dans les forêts américaines. Il a été capturé par les Indiens et sauvé de la mort par la jeune Odérahi. Odérahi s'éprend d'Ontérée, mais Ontérée ne peut se résigner à choisir entre elle et le souvenir de sa fiancée Eugénie ; Odérahi meurt enfin de douleur. Il y a dans le roman les décors et les solitudes enivrantes de la forêt vierge. Il y a même les mélancolies de Chateaubriand et le mal du siècle. Il n'y manque que du génie.

Le décor d' « Atala » est en partie emprunté. — C'est peut-être parce que l'auteur d'*Odérahi* n'a jamais vu les habitants de l'Amérique septentrionale. Chateaubriand les a vus, mais non le pays d'Atala. Le roman s'ouvre par une description du Meschacebé ; toute l'aventure se déroule dans les régions qu'il arrose ou dans celle du Tenase. Il s'applique à évoquer les mœurs indiennes, la « Vierge des dernières amours », les fian-

çailles sauvages, le conseil des Indiens, la fête des morts, etc..., sans parler des tripes de roches, du savinier, des carcajous et des serpents à sonnettes. Or Chateaubriand n'a jamais vu ni le pays du Meschacebé, ni même celui du Tenase, comme nous le montrerons (p. 206). Il aurait pu voir les fiançailles, le conseil, la fête des morts puisqu'il a vraiment vécu dans la forêt vierge et rencontré les Indiens. Mais presque toute sa science exotique est celle d'un lecteur consciencieux et non pas d'un voyageur. Pour décrire exactement le Meschacebé, il s'est adressé à des naturalistes ou à des voyageurs anglais et américains : Imlay, Bartram, Casteby, Carver. Dans sa description des mœurs indiennes, il ne fait que suivre leurs récits et ceux des Français : la Hontan, Lafitau, Charlevoix ; la femme indienne berçant son enfant mort est dans Carver ; le conseil des Indiens, dans Bartram ; la fête des morts, dans Lafitau et Charlevoix. Les amours de Chactas et d'Atala ont peut-être été conçues, comme le dit Chateaubriand, dans la forêt vierge et sous la hutte des Indiens ; mais elles ont été rédigées parmi les livres et documents comme un rapport de naturaliste.

Les intentions du roman. — L'intérêt du roman n'est pas davantage dans ses intentions. Elles sont confuses ou même contradictoires. Chateaubriand l'a donné pour un roman pieux qui pouvait illustrer le *Génie du christianisme*. Atala meurt misérablement ; Chactas est désespéré ; mais les sermons du P. Aubry leur enseignent la résignation à la Providence, le néant des joies humaines, le péril des passions déchaînées, la grandeur du sacrifice. Ces sermons ne sont pas très originaux, ni dans leur fond ni dans leur forme. On en retrouverait constamment les éléments non seulement dans la Bible, que Chateaubriand lisait, mais dans Massillon, Fléchier ou d'autres. Surtout, ils ne sont pas indispensables à l'aventure. Si Chateaubriand a écrit ou conçu *Atala* en Amérique, s'il l'avait sous la tête en dormant aux bivouacs de l'armée des émigrés, il n'était plus chrétien à cette date, et ne l'était pas encore redevenu. Atala est sacrifiée non pas à la religion, mais à une superstition, à un vœu illégitime ; Chateaubriand aurait pu en faire aussi bien une protestation contre les erreurs et les dangers du « fanatisme ». Il aurait pu l'ajouter non au *Génie* mais à l'*Essai sur les Révolutions* comme un conte philosophique. Nous ne savons pas davantage ce qu'il faut penser de ces sauvages. Ils sont féroces, torturent et brûlent les prisonniers. Mais ils sont bons,

pourtant, à leur manière ; ils sont sages ; ils sont heureux ; ils ont surtout des âmes d'amants et de poètes. L'amour des mères pour les petits enfants, les fiançailles, la fête des morts ont une poésie aussi profonde que les fêtes chrétiennes du *Génie*. Le P. Aubry les convertit, les tire de leur « férocité » et de leur « vagabondage ». Il est fâcheux seulement, pour la philosophie du récit, que Chateaubriand nous ait donné de la vie vagabonde des images bien séduisantes.

L'originalité du roman. — 1° *L'âme de Chateaubriand.* — Mais il y a, dans le roman, bien autre chose que de la philosophie, de la religion et de l'exotisme. Il y a d'abord l'âme de Chateaubriand.

Elle est partout. Elle est à la fois celle de Chactas et celle d'Atala. Chateaubriand nous affirme qu'il y avait réellement eu un Indien qui avait vu la France, assisté aux tragédies de Racine, aux oraisons funèbres de Bossuet et qui était retourné dans son pays. Il est exact, dans tous les cas, que la cour fit, en 1725, une brillante réception à Chicagou, orateur des Metchigamias, et à la « princesse des Missouris ». On s'est demandé également si Chateaubriand avait rencontré quelque jeune beauté exotique dont Atala fût l'image. Il en a décrit dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dans l'*Essai sur les Révolutions*, dans le *Voyage en Amérique*. Il est possible qu'il les ait moins vues qu'inventées. Ce n'est pas certain. La charmante Atala, qui est blonde, n'est pas une Indienne, mais une métisse, fille d'une Indienne et de l'Espagnol Lopez. Et Chateaubriand a rencontré, assurément, de ces métisses qui pouvaient être belles. Peu importe d'ailleurs. Chactas et Atala sont avant tout Chateaubriand.

C'est un Chateaubriand simplifié. Sans doute ils ne sont pas des sauvages, frustes et instinctifs. Chactas a été instruit par Lopez, Atala par sa mère. Ce sont pourtant des demi-sauvages et Chateaubriand a bien compris qu'il ne pouvait leur prêter que des sentiments et des méditations simples. Mais ce sont ses sentiments et ses méditations à lui. Une aspiration indéfinie et vertigineuse à la solitude : « Mon âme était tout entière à la solitude ; » le besoin invincible des passions fortes qui prennent tout l'être et l'arrachent à l'ennui de vivre. Pour Atala, Chactas est tout prêt à mourir. Pour Chactas, Atala risque son salut éternel et celui de sa mère morte ; lorsque ses passions se heurtent aux devoirs et aux contraintes que lui imposent le serment fait à sa mère et la morale sociale, un ver-

tige de désespoir la jette dans l'anathème : « Tantôt, j'aurais voulu être avec toi la seule créature vivante sur la terre ; tantôt, sentant une divinité qui m'arrêtait dans mes horribles transports, je désirais que cette divinité se fût anéantie, pourvu que, serrée dans tes bras, j'eusse roulé d'abîme en abîme avec les débris de Dieu et du monde. » Surtout, c'est le sentiment obscur ou déchirant que la vie sans la passion n'est qu'une morne aventure et que pourtant la passion est vouée à la souffrance et au désespoir. Atala sait quel est le mal qui la ronge ; elle ne peut renoncer à aimer, et elle ne peut aimer sans enfreindre le plus terrible des vœux. Mais Chactas se sent poursuivi, lui aussi, par un mal obscur et implacable. Les résistances d'Atala, qui pourrait être son épouse, lui restent jusqu'au bout mystérieuses. Et ce mystère devient une sorte de symbole. Toujours, entre le cœur de l'homme et le bonheur, on sent qu'il y a le vœu d'une Atala, une ignorance, une erreur, une malédiction inséparables du mal de vivre.

Il reste pourtant, dans *Atala*, une sorte de douceur résignée, une mélancolie moins cruelle que celle de *René*. Chateaubriand, sans doute, s'y est souvenu de ses amours. La blonde Atala garde quelque chose de la charmante Charlotte Ives, de la blonde Anglaise. Elle est moins sombre, moins tragique que l'Amélie de *René*. Elle met dans l'aventure des grâces et non pas seulement de la pitié tragique. Atala a des séductions romanesques.

Le décor les élargit d'ailleurs et achève de créer l'atmosphère. Le roman est tout plein d'images de mort et d'anéantissement : les mères pleurant les petits enfants qu'elles ont perdus, la fête des morts, l'ouragan dévastateur, le cimetière des Indiens. Et toute la nature qui enveloppe, protège, nourrit Atala et Chactas n'est pourtant qu'un éternel rappel de la faiblesse humaine. Elle est enivrante et somptueuse ; elle a des parfums, des fleurs, des harmonies, des silences délicieux ; elle est à la fois maternelle et vertigineuse. Mais elle est en même temps mystérieuse, redoutable, dévoratrice. Elle a des forces lentes ou des colères où l'homme s'abîme. Sa vie jaillissante et prodigieuse ne se nourrit que de la mort. Toutes les joies et les douleurs humaines se perdent dans son sein comme dans le néant. Et c'est dans cet abîme que s'achève le roman. Atala meurt ; le père Aubry et ses néophytes sont massacrés ; la mission n'est plus qu'un désert impraticable ; le pont du tombeau s'est écroulé. Il ne reste à Chactas qu'à s'asseoir « sur le

rocher de la vallée de la mort où il ne vit que quelques plumes tombées de l'aile de l'oiseau de passage... »

2° *L'art de Chateaubriand.* — Enfin, l'art de Chateaubriand a transfiguré ce qu'il emprunte, comme ce qu'il crée. Il n'a pas vu le Meschacebé, ni la fête des morts, ni le village de Sticoé et la vallée de Keow. Mais c'est lui qui sait nous les faire voir et non pas Bartram, Carver, Imlay, ni aucun autre. Il a complété avec un génie incomparable l'œuvre de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre. Rousseau nous avait révélé l'âme de la nature ; Bernardin de Saint-Pierre en avait découvert les couleurs et les lignes. Chateaubriand, c'est le mot qu'il faut toujours répéter à son propos, en a été le magicien. De cet art, à la fois calculé et instinctif, on peut saisir quelques procédés ; leur étude déborderait le cadre de cette histoire. Mais il n'y a pas d'analyse qui en révèle le secret profond. Chateaubriand sait, comme Bernardin de Saint-Pierre, ordonner un tableau. La description du Meschacebé nous montre successivement le fleuve, la rive occidentale qui est silence et repos, celle de l'orient qui est mouvement et murmure. Il sait mettre en relief l'image dominante. Il sait faire saillir des lignes puissantes, ou les perdre dans l'ombre et le mystère. Il sait le secret des syllabes et du mouvement des phrases et l'harmonie qui suggère : « La nuit était délicieuse. Le génie des airs secouait sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins ; et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles cachés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans la profondeur des bois : on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert. »

MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE

(Première partie).

(Commencés vers 1800. Publiés en 1848-1850. Un texte de 1826 pour les trois premiers livres, souvent assez différent du texte définitif, a été publié en 1874.)

Les intentions de Chateaubriand. — Sans doute n'aurait-il pas écrit les *Mémoires d'outre-tombe* si Rousseau, dont il

avait subi profondément l'influence, n'avait pas écrit les *Confessions*. Mais les *Mémoires* ne sont pas des confessions. Chateaubriand, comme il l'a répété, n'a pas voulu tout dire. Il s'est refusé à « entretenir la postérité du détail de ses faiblesses » ; il les a tues ou il n'y a fait que des allusions. C'était son droit moral et c'était son droit littéraire ; bon nombre de ces faiblesses n'ont rien à voir avec son rôle d'écrivain ou d'homme politique. Mais il a voulu, « pour la défense de sa mémoire, laisser un monument par lequel on puisse le juger » ; entendons juger ce qu'il a été pour les hommes, non pour sa conscience qui ne relève que de Dieu. Enfin (et peut-être *surtout*) il a écrit ses *Mémoires* comme un repos et une consolation. Il a souffert de la fortune et des hommes ; mais il a, principalement, souffert de lui-même. Il a voulu la gloire, le bonheur et peut-être la vertu. S'il a conquis la gloire, il n'a pas eu le bonheur et il a bronché dans le chemin de la vertu. Ce fut par sa faute, non par celle de son destin. Il a donc voulu « rendre compte de soi-même à soi-même », « expliquer son inexplicable cœur ».

La véracité de Chateaubriand. — Ses intentions et la morale même de tous les Mémoires et Souvenirs l'autorisaient à ne pas tout dire ; elles ne l'autorisaient pas à travestir la vérité. Il a dit, à maintes reprises, qu'il ne nous trompait pas. Il avait une excellente mémoire : « Ma mémoire voit l'objet comme s'il était sous mes yeux. » L'inventaire attentif de ce qui reste du château de Combourg a, d'ailleurs, prouvé la fidélité de cette mémoire. Il sera donc, affirme-t-il, « sincère et véridique ». Or on a pris Chateaubriand en flagrant délit de mensonge calculé. Nous connaissons, par exemple, l'humble vérité sur deux épisodes de sa jeunesse : le voyage en Amérique et le séjour en Angleterre ; elle contredit gravement le récit des *Mémoires*, si gravement qu'on ne peut s'en prendre à sa mémoire et qu'il faut accuser sa sincérité.

Selon Chateaubriand, il visite en Amérique les chutes du Niagara, le cours de l'Ohio, le haut cours du Mississipi, pousse jusqu'à la Floride et de là revient à Philadelphie s'embarquer pour la France. Or, nous connaissons la date exacte de son départ d'Amérique. Il est resté aux États-Unis rigoureusement cinq mois, jour pour jour, du 10 juillet au 10 décembre 1791. On a donc calculé ses étapes, vérifié minutieusement, contradictoirement, d'après des témoignages contemporains très précis, la durée nécessaire des trajets. On a consenti que dans ses

courses à travers les pays sauvages et souvent farouches, Chateaubriand n'ait eu ni incident ni accident. Et le calcul a témoigné qu'une moitié du voyage était imaginaire. Il a visité le Niagara ; il a plus ou moins poussé au delà, peut-être jusqu'à Pittsburg et l'Ohio ou rayonné dans le pays. Il n'a vu ni le « père des fleuves », ni la Floride, ni le pays des Natchez où il situe *Atala*. Il ne les a pas vus et s'il les décrit avec tant de précision qu'il a fait illusion pendant plus d'un demi-siècle, c'est donc que d'autres les ont vus pour lui. On les connaît très exactement. Chateaubriand s'est souvenu de ce qu'il avait vu pour décrire le Niagara, la forêt vierge et les Indiens. Pour tout le reste, Meschacebé, Floride, etc..., il s'est souvenu de ses lectures. Il a adapté, et quelquefois copié, non pour le style, mais détail par détail, des voyageurs qu'il a cités, comme en passant, ou dont il n'a jamais parlé : le P. Charlevoix, Bartram, Carver, Imlay, et d'autres. Le *Voyage en Amérique* n'est, pour une part, qu'un habile mensonge.

Pour son séjour en Angleterre, il n'a copié personne, car il a réellement vécu là où il raconte avoir vécu. Mais il a passé soigneusement sous silence quelques détails qui pouvaient ternir cette généalogie des Chateaubriand qui termine ses *Mémoires*, ou la splendeur de M. de Chateaubriand qui s'en allait en ambassade à Londres avec une garde d'honneur, « au ronflement du canon, dans une légère voiture qu'emportent quatre beaux chevaux menés au grand trot par deux élégants jockeys ». Il est très exact qu'il a été reçu à Bungay, chez le révérend M. Ives, et qu'il y fut bien reçu. Il est exact qu'il y fut aimé de M^lle^ Ives. Mais il est non moins exact, ce qu'il ne dit pas, qu'il n'y fut pas appelé pour déchiffrer de vieux manuscrits. Il y partit pour enseigner le français dans un collège de Beecles à de jeunes écoliers peu respectueux. A Bungay (comme il l'avoue), il abusa quelque peu de la confiance de ses hôtes en laissant miss Ives l'aimer, en l'aimant (d'ailleurs fort honnêtement) sans prévenir, sinon un peu tard, qu'il ne pouvait l'épouser, puisqu'il était marié.

Faut-il dire « mensonges » ? On peut excuser Chateaubriand en montrant qu'il ment parfois, que plus souvent il laisse croire, et qu'il est entraîné dans son mensonge plutôt qu'il n'y persévère froidement. Mais il est assuré qu'il manque fort souvent de franchise. Et c'est le trait caché d'un caractère dont les *Mémoires* restent, par ailleurs, la peinture profonde et pathétique.

Le caractère de Chateaubriand. — L'hérédité et l'éducation. — Chateaubriand a voulu s'expliquer à lui-même. Il y a merveilleusement réussi. Il naît d'un père et d'une mère mal assortis. Père sombre, maniaque qui n'avait guère qu'une occupation : tenir en ordre la généalogie des Chateaubriand, en cultivant une « tristesse profonde » et en régnant sur les siens par la crainte. Sa mère « n'avait pas un goût qui ne fût opposé à ceux de son mari ». Elle avait été gaie et légère. Elle devint tâtillonne, grondeuse et bruyamment mélancolique. Elle finit par vivre dans une inaction maladive. Un de ses oncles était un bourru maniaque. Sa sœur préférée, Lucile, avait été laide, dégingandée et méprisée. Elle devint belle, étrange, hallucinée : « Tout lui était souci, chagrin, blessure ; une expression qu'elle cherchait, une chimère qu'elle s'était faite la tourmentaient des mois entiers » ; à minuit, dans le silence du château de Combourg, devant une pendule de l'escalier, elle avait des révélations. Elle devint folle. L'éducation de Chateaubriand, cadet dédaigné, fut à peu près livrée au hasard. Abandonné dans sa petite enfance « aux mains des gens », il eut des jours heureux près de sa grand'mère, à Plancoët. Puis il vécut à Saint-Malo, comme un garnement, courant les grèves en culotte trouée. Au collège de Dol, il fut un écolier turbulent et intelligent. Au collège de Rennes, il fit de bonnes études. Mais tout cela lui laissa moins de souvenirs que le château de Combourg, où il venait passer ses vacances et où il usa le meilleur de son temps avant d'être envoyé comme sous-lieutenant au régiment de Navarre. Vie solitaire et morose. Le père y passe comme un long fantôme silencieux et sombre. La mère et la sœur Lucile y vivent dans la crainte du père, la terreur des revenants, et une mélancolique inaction. C'est là, pourtant, que Chateaubriand trouvait les seuls amis qui lui plussent : un château féodal mystérieux, farouche, plein d'un tragique silence : « partout silence, obscurité et visage de pierre » ; la mer dont il avait déjà fait sa compagne à Saint-Malo et qu'il retrouvait plus sauvage à Combourg ; tout le pays mélancolique, la lande déserte, l'étang glauque, la voix des grands vents du large, les clairs de lune peuplés de chimères, les tristesses de l'automne : « Ces flots, ces vents, cette solitude, furent mes premiers maîtres. »

Ces maîtres-là, aidés de sa sœur Lucile, et des tares d'une hérédité maladive, nourrirent en lui ce mal de vivre, cette tristesse lancinante, cette inquiétude angoissée qui firent de lui

le maître et comme le prophète de la mélancolie romantique. Il se souvient de sa naissance comme du jour où sa mère lui « infligea la vie », de sa grand'mère pour méditer sur « cette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe » ; de son enfance pour évoquer « ces ennuis qui pèsent si horriblement sur nous » ; de Combourg pour en célébrer non les journées lumineuses ou les landes fleuries, mais les décors sauvages et les tristesses de l'automne. « Plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi. »

Ce grand mélancolique a, dès sa jeunesse, remplacé les joies simples de la vie par le rêve et par l'orgueil. Rêves à Saint-Malo, rêves à Combourg où il se crée un monde invisible et plus réel pour lui que la réalité. Lucile est hallucinée. Il l'est à demi. Il se forge une « Sylphide », une « démone », qui est sa compagne assidue. Il se transporte avec elle aux bords du Nil ; il se félicite d'avoir placé « les fables de sa félicité hors du cercle des réalités humaines ». En même temps, il se persuade que, n'étant pas comme les autres, il est au-dessus des autres. Ses feintes modesties trahissent sans cesse le sentiment profond qu'il était destiné à dominer le monde. Il faut qu'on se souvienne qu'il est « né », que l'obscur cadet de Combourg est devenu M. l'Ambassadeur, qu'il n'a jamais senti « son pédant », que lui, l'homme des rêves et le « magicien », a été un grand politique — ce qui est en partie vrai — et l'homme des réalités.

On peut aimer ou ne pas aimer — non pas l'artiste qui est incomparable — mais cet homme dont l'âme incertaine a tout de même dominé une génération. Quelles que soient ses fautes ou ses faiblesses, il garde, dans ses *Mémoires*, une allure souveraine. Et sa destinée reste, dans cette première partie, vraiment pathétique. Il y a connu, avec simplicité et courage, les extrémités de la misère humaine. Son enfance et sa jeunesse ont été rudes. Ses débuts dans la vie l'ont jeté dans les pires détresses. Présenté à Versailles, il se mêle quelque temps aux gens de lettres. La Révolution éclate. Après sa fugue en Amérique, il revient, à la nouvelle de l'arrestation de Louis XVI, et s'engage dans l'armée des émigrés ; il est blessé au siège de Thionville, se traîne sur la route de la Belgique, miné par la petite vérole, et se réfugie à Londres. Là, après avoir dépensé un shelling pour son dîner (1 fr. 25), il ne dépense plus qu'un demi-shelling, puis plus rien. Il resta, en plein hiver, cinq jours sans manger. Et parmi toute cette misère, il ne perd pas cou-

rage ; il a des projets ; il les réalise. Tout en donnant des leçons, il écrit l'*Essai sur les Révolutions*, il commence le *Génie du christianisme*.

Enfin, l'on peut croire qu'il a retrouvé, après l'avoir perdue, la consolation de la foi. On n'est pas tout à fait obligé de le croire. Chateaubriand n'a pas toujours été sincère. Il nous a raconté comment il était revenu à la foi de son enfance à la nouvelle de la mort de sa mère et de sa sœur. Mais ce récit même ne s'accorde pas strictement avec les faits. Les assurances qu'il nous donne de sa conviction religieuse souffriront donc toujours des mensonges des *Mémoires*. Par surcroît, professant hautement qu'il croyait, il a passé sa vie à contrevenir à l'une des exigences les plus strictes de sa foi : il a aimé bien des femmes qui n'étaient pas sa femme. Mais, à tout prendre, son incrédulité, sa conversion, sa persévérance ont un accent de vérité. Quand on en suit les étapes, on en comprend les raisons. Elles sont conformes à la vraisemblance psychologique. Il a été jeune, il a subi l'influence de philosophes incrédules, il a écrit un *Essai sur les Révolutions* qui est fort impie. Mais, dans ses souffrances et surtout dans le désarroi d'une âme malade, il a cherché un point fixe, une espérance, une foi. Il avait eu une éducation profondément pieuse. A la mort de sa mère, il n'y a peut-être pas eu le miracle un peu soudain qu'il nous a conté : « J'ai pleuré et j'ai cru. » Mais un lent travail intérieur s'est achevé. Il est revenu aux croyances de son enfance, à la religion de sa mère ; et il a commencé le *Génie du christianisme*.

La valeur littéraire des « Mémoires ». — Elle est celle d'*Atala*, de *René*, des meilleures œuvres de Chateaubriand. On y trouve le même lyrisme pathétique, le même art d'évoquer des images harmonieuses, de dresser, comme des statues antiques, de grands symboles rythmés. Il y reste « l'enchanteur ». Mais l'art est plus sûr, plus sobre encore. Il y renonce à des élégances mises à la mode par la rhétorique classique, qui gâtent parfois *Atala*, souvent les *Martyrs* et constamment les *Natchez*. L'œuvre a d'ailleurs été longuement méditée, profondément remaniée, comme le prouvent les premières versions fragmentaires que nous possédons. Le style est, à la fois, plus vigoureux et plus audacieux ; on peut même croire qu'il l'est trop parfois. Systématiquement, Chateaubriand forge ou déterre des mots, qui sont expressifs le plus souvent, mais que l'usage n'a pas consacrés. Dans la première vision de Combourg, il écrit :

« des bruyères guirlandées de bois », « nous guéâmes un ruisseau », « des fenêtres tréflées ». Il dit : « je viens m'énaser », « les cheveux diluviés », « les campagnes pélagiennes », etc... Surtout, l'art est plus varié. L'harmonie d'*Atala* ou de *René* est un peu monotone. C'est le chant de la mélancolie et le clair-obscur de la destinée. Le son et la lumière des *Mémoires* sont au contraire extrêmement variés. On y retrouve les deux Chateaubriand : le poète plaintif et l'homme réaliste, et souvent on les trouve harmonieusement unis. L'évocation des soirées à Combourg, avec le grand fantôme pâle du père entrant dans l'ombre pour en ressortir, est une pointe sèche vigoureuse ; la jeune bohémienne en haillons, vive, brune, mutine, qui lui dit la bonne aventure tandis qu'il se traîne mourant dans les Ardennes, mêle l'esprit et le pathétique ; et ce sont des portraits réalistes, intenses comme des gravures de Callot, que les silhouettes de l'oncle abbé, des gens de lettres de Paris, de M. Violet, maître de danse des Iroquois, et surtout du capitaine conteur « Dinarzade », « taille courte, cuisses longues, figure avalée, moustaches tristes, entre le suicide et le luron », qui divertit ses camarades tandis que luisent les « fouées » du camp, dans le désordre pittoresque de la halte. L'art de Chateaubriand est, dans les *Mémoires*, un art complet.

LAMARTINE *

LES MÉDITATIONS — JOCELYN

LES MÉDITATIONS (1)

(Composées de 1815 environ à 1819 ; publiées en mars 1820. La première édition ne comprenait que vingt-quatre des pièces des éditions actuelles. C'est l'édition de 1849 qui donna la première Préface, la seconde Préface [*Des destinées de la poésie*] et les commentaires des *Méditations*).

Les *Méditations* sont très vite sorties de l'histoire pour entrer dans la légende. Presque tous ceux qui les lisent ou les relisent les tiennent pour des poèmes d'amour et de douleur où Lamartine, brisé par la mort d'Elvire, chante ses souvenirs et sa souffrance et s'arrache au désespoir en se tournant vers Dieu. L'histoire exacte de Lamartine et des *Méditations* ne confirme pas cette légende.

Les *« Elvires » des « Méditations »*. — Tout d'abord, il y a, dans ces poèmes, d'autres femmes que Mme Charles, rencontrée et aimée à Aix et qui mourut à Paris en décembre 1817. Lamartine avait connu, dans son voyage en Italie (1811-1812), une jeune ouvrière ou femme de chambre qu'il a idéalisée dans le roman de *Graziella*. Il l'oublia d'abord fort aisément. Puis, l'ennui, le lent travail du souvenir, le goût de transposer la vie dans ses rêves vinrent raviver, vers 1816, la figure harmonieuse de la jeune Napolitaine. C'est pour elle qu'il imagina le nom d'Elvire. C'est en transfigurant l'idylle déjà lointaine qu'il a écrit les méditations : *A Elvire*, *le Golfe de Baïa*, aimables et tendres poèmes qui n'ont pas encore l'accent pathétique du *Lac* ou de *l'Isolement*. Puis, en prenant les eaux d'Aix, il se lie avec Mme Charles. Il l'aima, mais non pas comme

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : LAMARTINE, *Œuvres choisies* (7 vol.).

(1) Voir l'édition de M. G. Lanson dans la « Collection des grands écrivains de la France », 2e série.

il l'a dit. Il a idéalisé, inconsciemment d'ailleurs, et son amour et celle qu'il aima. Julie Bouchaud des Hérettes, créole, avait été délaissée par son père, et confiée, à Paris, aux soins d'une tante. Elle avait traversé, pendant le Directoire, la misère vraie. Puis elle avait couru quelques aventures ; elle y avait montré d'ailleurs de l'énergie et du savoir-faire ; elle n'était pas encore le lis brisé que connaîtra Lamartine. Elle était belle ; elle savait plaire. Elle ne sut pourtant épouser qu'un physicien de talent, M. Charles, qui avait trente ans de plus qu'elle. Lorsqu'elle vint se soigner à Aix, elle était dangereusement malade de la poitrine. C'est elle qui s'éprit du jeune poète. Lamartine se laissa aimer d'abord. L'*Invocation* qu'il lui adresse (1816) n'est qu'une aimable galanterie. Mais l'imagination fit son œuvre. M^me^ Charles était absente le plus souvent ; elle était lointaine ; elle était mourante ; Lamartine passa de la condescendance à la pitié tendre, de la pitié tendre à l'amour. Quand M^me^ Charles mourut, son désespoir fut tragique et sincère. Nous ne savons pas ce que furent exactement ces amours ; peu importe d'ailleurs. M^me^ Charles y donna assurément tout son cœur, une tendresse frémissante, profonde et noble. Elle se haussa par la souffrance, par l'approche de la mort, et parce que celui qu'elle aimait était Lamartine, à cet oubli de soi, à cet appel d'infini, à ce besoin d'éternité qui est la dignité de l'amour. Lamartine, en lui prêtant son âme de poète, ne l'a pas trahie.

Mais il y avait en lui la jeunesse invincible et un cœur trop sensible aux attraits des êtres pour ne pas être infidèle à un souvenir. Sept mois après la mort de Julie, il avait des projets de mariage et d'indépendance. Il redevenait homme de lettres ; il voulait tenter la fortune et la gloire. Il était malade, d'ailleurs ; il avait des ennuis d'argent ; ses projets croulaient ; il restait un inconnu et un gentilhomme fort gueux. C'est là surtout ce qui nourrissait sa tristesse, son renoncement, sa mélancolie poétique. Des pièces comme *l'Isolement* et *l'Automne* ne sont pas la plainte d'un cœur où la place de Julie reste vide. C'est une plainte romantique, un peu égoïste, sur les cruautés de la vie. Dans *l'Automne* même, une strophe nous fait entrevoir la consolatrice :

> Peut-être dans la foule une âme que j'ignore
> Aurait compris mon âme et m'aurait répondu !

C'est l'âme de miss Birch, qui va devenir M^me^ de Lamartine.

La religion de Lamartine. — Assurément les *Méditations* sont l'œuvre d'une âme religieuse. Une seule pièce d'apparence

sceptique, *le Désespoir*, corrigée par *la Providence à l'homme*. Plus du tiers des pièces est d'une inspiration profondément pieuse : *l'Immortalité*, *la Providence à l'homme*, *la Prière*, *la Foi*, *le Temple*, *la Semaine sainte*, *le Chrétien mourant*, *Dieu*, *la Poésie sacrée*. Mais cette religion, malgré les titres, n'est guère qu'un idéalisme ardent, une piété déiste qui pourrait être celle d'un J.-J. Rousseau, ou même d'un philosophe platonicien. Jamais la foi chrétienne n'y apparaît dans ses exigences précises et ses dogmes stricts. La foi de Lamartine n'est que la confiance dans une Providence compatissante, la croyance à la vie future, le goût des grandes idées de vertu, de devoir, de sacrifice, la contemplation du mystère et de l'infini. Il les évoque d'ailleurs avec une sincérité profonde. Il a vraiment le besoin de s'élancer loin « des bornes de la sphère », vers un être et une vie qui soient l'infini et l'amour. Et il est probable, il est possible qu'il ait cru, par moments, rigoureusement à la religion de ses pères et de sa mère. Il a subi l'influence de de Bonald, de Lamennais. Mais des textes précis sont là qui témoignent que ces moments ont été courts. Il se rejetait de l'*Essai sur l'indifférence* de Lamennais à J.-J. Rousseau qu'il a souvent relu, à Saint-Évremond, à Montaigne, à l'idéalisme vague d'un Victor Cousin. Il compose, pour le duc de Rohan, *la Semaine sainte à La Roche-Guyon*. Mais il lui écrit en même temps : « Si je croyais, comme vous le pensez... » Il écrit à la pieuse M^me^ de Raigecourt : « Ce grain de foi qui emporte les montagnes soulèverait aussi tous les fardeaux qui pèsent sur le cœur, nous le sentons bien, mais où le trouve-t-on ?... » Son Dieu est un peu le Dieu de tout le monde :

> Ame de l'univers, Dieu, Père, Créateur,
> Sous tous ces noms divers, je crois à toi, Seigneur...

C'est après les *Méditations*, puis (il y eut une rechute) après *Jocelyn* que Lamartine ne croira plus qu'à Dieu sous son nom chrétien.

Les « Méditations », histoire d'une âme. — Les *Méditations* sont surtout l'histoire d'une âme de génie, dans les années où, sortie de la jeunesse, elle se formait définitivement par la vie. Histoire confuse et inquiète. Lamartine tente toutes les voies, y compris celle de la paresse et du désœuvrement ; pendant des semaines et des mois, il se contente de former des projets. Histoire souvent mélancolique ou désespérée ; Lamartine est de santé médiocre ; il demande tout à la vie ; il s'élance

d'un essor si imprudent qu'il retombe et se croit brisé à jamais. Histoire, à tout prendre, pathétique et noble. Le pessimisme qui perce dans tant de *Méditations* n'est pas une convention littéraire ; les lettres aux amis sont souvent plus sombres que les vers. *L'Isolement*, *l'Automne* trahissent des lassitudes profondes. Mais une invincible énergie le redresse ; à travers ses caprices, ses tentatives manquées, ses mois de fièvre et d'épuisement, elle le ranime et le pousse vers sa voie. Il sent en lui le « démon intérieur ». Il espère et il agit. Malgré les déboires et les deuils, il garde d'ailleurs sincèrement des consolations ; il croit à l'amour, à l'idéal, à une religion. Amour, idéal, religion se confondent, d'ailleurs, pour lui. La fusion mystique, qui s'achèvera dans *Jocelyn*, est déjà tout entière dans les *Méditations*. Elles sont vraiment, non pas une lamentation romantique, mais une souffrance virile gonflée d'espérance et d'énergie.

L'art des « Méditations ». — Ses limites. — Mais elles sont tout autant, et surtout, de la poésie, le livre qui a « rouvert les sources fermées de la poésie française ». Non que cette poésie soit neuve de tous points. Lamartine n'a pas été seulement à l'école de Rousseau ou de Chateaubriand. Il a eu pour maîtres tous ceux qu'admiraient les pseudo-classiques : les Parny, les Bertin, les Millevoye, les Lebrun-Pindare. Des méditations ont été écrites pour être lues à l'Académie de Châlons, où l'on goûtait évidemment la poésie académique. *L'Enthousiasme* est ainsi une ode où le rythme, le mouvement, les images, le vocabulaire ne sont guère qu'une habile mise en œuvre des procédés et des traditions de J.-B. Rousseau et de Lebrun-Pindare. *Le Temple* est l'élégie d'un Bertin qui aurait abjuré l'épicurisme pour s'inspirer d'*Ossian*, de *la Nouvelle Héloïse* et du *Génie du christianisme*. L'*Adieu* est une « épître familière » dans le ton des épîtres de Parny. Même, le romantisme de Lamartine puise à des sources banales. Assurément, il ne copie pas ; il ne s'applique pas à imiter Ossian ou Pétrarque ou vingt autres, comme Bertin s'appliquait à démarquer Tibulle ou Catulle ; ses souvenirs sont tout pénétrés de son inspiration, de son génie. Mais ce sont tout de même des souvenirs. Tous les thèmes des *Méditations* sont des thèmes bien des fois traités avant lui ; toutes les attitudes de rêve, de mélancolie, de regret ont été prises déjà par dix poètes ; tous les appels à la nature ou à Dieu sont ailleurs, en prose ou en vers. Un grand nombre

d'images, parmi celles même qui semblent les plus originales ou les plus poétiques, ont été ou pouvaient lui être suggérées par des lectures.

> Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
> Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons.

L'image est chez J.-B. Rousseau, Millevoye, Ossian, Mme de Staël et d'autres.

> Et moi je suis semblable à la feuille flétrie ;
> Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

L'appel est celui de Chateaubriand : « Levez-vous vite, orages désirés... », qui l'avait trouvé chez Ossian.

> Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
> Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
> Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
> Jeter l'ancre un seul jour !

La comparaison est chez Léonard, chez Pascal et plus précisément chez le poète portugais Manoel, que Lamartine connaissait puisqu'il lui adresse l'ode de *la Gloire*. Le style, enfin, est plein de vieilleries. La nuit ou la lune ont toujours leur char, et l'aurore aussi ; la cloche est encore l'airain gémissant, et les cieux les célestes plaines. Mais de tout cela Lamartine a fait une incomparable poésie. Des ébauches il a dégagé le chant sacré.

La poésie des « Méditations ». — Il serait vain de vouloir en préciser le secret. C'est par un charme mystérieux, le plus souvent par le prestige du génie, qu'une strophe de Lamartine est immortelle et la phrase d'Ossian oubliée. On ne peut qu'indiquer quelques raisons banales du prestige. Si nourri qu'il soit de lectures, si appliqué à rivaliser avec les poètes à la mode, Lamartine a le mérite d'une sincérité jeune, spontanée, frémissante. Non pas d'une sincérité de romantique qui étale ses plaies et nous livre les secrets les plus misérables de sa vie. Nous avons dit que Lamartine a sans cesse modifié, mêlé, généralisé. Mais ce n'est pas, comme les classiques, pour atteindre la « vérité générale » et peindre les « sentiments éternels ». C'est parce que son rêve transpose invinciblement la réalité ; parce que toute sa vie intérieure recrée la vie. Peu importe la vraie Graziella, ou même la vraie Julie, car il se souvient à peine ou ne se souvient plus de ce qu'elles ont été. Elles sont ce que les fait sa « méditation ». Ainsi ses plus belles méditations ont à la fois le charme invincible du rêve, la grâce

LE CHATEAU DE LAMARTINE A SAINT-POINT.
GRAVURE DE REGNIER.

VICTOR HUGO sur un rocher, à Jersey.
PHOTOGRAPHIE PRISE PAR AUGUSTE VACQUERIE.

des choses voilées, l'éloquence des demi-silences, et la force, la vérité, la vie du réel. Rien n'est plus frappant à cet égard que ses paysages. Dès qu'on les analyse, rien n'en reste, le plus souvent, que des éléments médiocres, des banalités. Qu'y a-t-il au début de *l'Isolement ?* une montagne, un vieux chêne, le tableau changeant de la plaine, un fleuve écumant qui serpente, un lac immobile, des monts couronnés de bois, la lune. Qu'y a-t-il au début du *Vallon* de son enfance ? un sentier, des coteaux couverts de bois épais, deux ruisseaux serpentant sous la verdure et qui se perdent. Il est difficile ou impossible de les retrouver dans les paysages où Lamartine a vraiment vécu. Il faut, pour *l'Isolement*, joindre à Milly la montagne du Craz et les paysages d'Aix-les-Bains — sans compter ceux d'Ossian. Il faut à peu près renoncer à savoir quel est ce vallon de l'enfance de Lamartine. Pourtant il faut s'appliquer pour remarquer le vague et la banalité des éléments descriptifs. Vision confuse, images indécises, mais impression si vive, émotion si juste que nous « éprouvons » le paysage profondément. Tout le secret de Lamartine est là. Il émeut. Et c'est tout ce qui compte. La poésie n'est pas une « imitation », comme le croyaient les classiques. Elle est création. La légende des *Méditations* est donc aussi vraie que notre vérité historique. Aussi longtemps que les lecteurs y trouveront la plainte du poète qui se lamente sur la mort d'Elvire, poursuit dans la solitude son souvenir et se tourne, pour se consoler sans l'oublier, vers l'amour du Dieu chrétien, c'est la légende qui sera la vérité poétique.

JOCELYN

(Commencé en 1831 ; publié en 1836).

Les intentions du poème. — Le poème symbolique. — Lamartine avait souvent rêvé d'écrire un vaste poème symbolique, comme il était de mode, vers 1830, d'en composer en vers ou en prose. Il avait conçu d'abord un poème des *Visions* qui ne fut jamais qu'une intention. Puis il rêva d'une vaste épopée qui ne serait plus « héroïque », mais « philosophique et religieuse ». Toute l'histoire des destinées humaines devait y être contée. L'homme, à ses origines, a péché. *La Chute d'un ange*

(publiée seulement en 1838) évoque la faute de l'ange Cedar qui oublie le ciel pour aimer une mortelle. Les descendants expieront, après lui, le crime d'avoir renié, pour un amour charnel, l'amour divin ; et l'histoire de l'humanité est le chemin douloureux de cette expiation. Elle s'achèvera, pour commencer un avenir de concorde et de paix, le jour où le prêtre Jocelyn aura consommé le sacrifice, et renoncé, par charité et par piété, au plus profond des amours humains.

ANALYSE. — *Jocelyn vit heureux dans sa famille. Mais sa sœur aime un jeune homme qu'elle ne peut épouser parce qu'on la trouve trop pauvre. Pour lui donner une dot, Jocelyn décide de se retrancher du monde et de se faire prêtre. Après une séparation déchirante, il entre au séminaire où il s'efforce d'oublier son sacrifice en s'absorbant dans la dévotion. La Révolution éclate. Le séminaire est envahi et dispersé. Tandis que sa mère et sa sœur fuient à l'étranger, Jocelyn trouve par hasard, sous la conduite d'un berger, dans une grotte de la montagne, un asile presque inaccessible. Il y vit dans une solitude où il s'enivre de silence et des splendeurs de la nature avec le seul regret d'être seul, de n'avoir personne à aimer. Un jour, il voit arriver, accompagné d'un jeune homme, un proscrit que poursuivent deux soldats. Le proscrit tue les soldats, mais il est lui-même blessé à mort. Le jeune homme, Laurence, qui a seize ans, est recueilli par Jocelyn. Ils vivent heureux, perdus dans un désert âpre et fleuri, en s'aimant tendrement. Un accident révèle que Laurence est une jeune fille. Jocelyn l'aimera toujours, plus discrètement. Mais un jour, il est appelé par son évêque à qui un hasard a fait connaître sa retraite. L'évêque est en prison, condamné à mort. Sous un déguisement, Jocelyn arrive jusqu'à lui. L'évêque veut se confesser. Il a donc décidé d'ordonner prêtre l'ancien élève du séminaire. Jocelyn, désespéré, finit par consentir au sacrifice qui le sépare à jamais de Laurence. La jeune fille, évanouie de désespoir, est emmenée chez une sœur de l'évêque. Jocelyn perd sa trace.*

Il devient curé du petit village de Valneige, dans les Alpes. Sa mère meurt. Il reste seul avec une vieille servante et son chien, occupé de soins champêtres et de son ministère, étouffant la détresse d'un cœur qui ne peut oublier l'idylle commencée ni son besoin d'aimer. Un hasard le remet à Paris en présence de Laurence, qui fut mal mariée, qui n'a pu oublier Jocelyn et qui s'est jetée, pour s'étourdir, dans la dissipation. Il rentre à Valneige résolu à vivre pour se dévouer. Un dernier hasard l'appelle au chevet d'une voyageuse mourante. C'est Laurence. Il la confesse, révèle son nom, l'absout. Laurence meurt heureuse en baisant sa main. Il meurt lui-même peu de temps après.

Ainsi, l'œuvre est bien le poème de la souffrance et du sacrifice. A défaut du sacrifice (il n'avait pas eu à en consentir qui fussent héroïques), Lamartine avait touché du moins les

formes vives de la souffrance. Il avait perdu Elvire. En 1832, pour préparer le poème oriental de *la Chute d'un ange*, il avait visité la Palestine avec sa femme et sa fille unique et charmante, Julia. Julia, maladive, était morte à Beyrouth, et le poète traînait un deuil inconsolable. Il était sensible aussi bien à la misère humaine et aux humbles sacrifices qui en font la dignité. Le symbole de *Jocelyn* n'est pas un thème littéraire froidement prolongé, c'est vraiment une grande et vivante émotion.

La religion de « Jocelyn ». — Symbole moral, et, si l'on veut, symbole religieux ; mais ce n'est pas un symbole chrétien. Les *Méditations* avaient pu faire illusion. Après elles, d'ailleurs, Lamartine avait été quelque temps un croyant convaincu. Il l'était en 1830, quand il publiait les *Harmonies*. Mais cette croyance s'était à nouveau désagrégée. Il n'en est resté dans *Jocelyn* qu'une religion si vague et si libre que les vrais catholiques l'ont dénoncée et que le livre fut mis à l'*Index*. Lamartine a protesté. Mais des documents irrécusables témoignent qu'il a voulu publier un poème spiritualiste et non chrétien. Sa correspondance nous prouve que, parti pour l'Orient afin de ranimer une foi chancelante, Lamartine n'y a trouvé, dans les ruines du passé, que la ruine de sa croyance. Il avait subi, d'ailleurs, contre l'influence d'un Lamennais, l'influence d'amis « philosophes », comme Dargaud. Surtout nous possédons deux versions du *Voyage en Orient*, une première qui est à peu près catholique et l'autre que Lamartine a corrigée pour qu'elle ne fût plus que déiste. Aussi, très nettement, pour qui sait lire, la religion de *Jocelyn*, dès la sixième époque, n'est plus qu'un christianisme sans dogmes, toujours poussé vers une sorte de panthéisme. Jocelyn a beau être curé de village et enseigner Dieu aux enfants, ce qu'il leur enseigne c'est l' « espérance de l'homme et la bonté de Dieu », c'est la Providence et la sagesse inscrite dans les harmonies de la nature, et non pas les « vulgaires prestiges », entendons les miracles et les mystères. Et la religion que Jocelyn professe pour lui est une religion qui sans cesse tend à confondre Dieu et la créature, l'amour de Dieu et une sorte d'amour frémissant pour une âme cachée en toutes choses. Son chien Fido a, pour lui, une âme immortelle ; les plantes ont la leur :

> Et si Dieu réduisait les plantes en poussière,
> J'embrasserais le sol, et j'aimerais la pierre !...

« Jocelyn » poème humanitaire. — Le poème est tout plein d'un autre amour moins mystique, celui de l'humanité. Lamartine a subi l'influence de ce courant d'idées qui, à partir de la Révolution de 1830, entraîne la génération romantique vers la poésie et la littérature sociales. A la suite de Saint-Simon, Fourier, Lamennais, de monarchiste Lamartine est devenu libéral. Il publie une profession de foi politique ; il est élu député (1833). Conçu pour être le poème d'une sorte de rédemption mystique, pour retrouver Dieu, *Jocelyn* devient le poème du dévouement ou même simplement de l'effort généreux. La loi mystique de la douleur devient la loi humaine du travail. Ainsi toute l'existence de Jocelyn à Valneige est une leçon de concorde, de tolérance, de labeur. Jocelyn enseigne à ses paroissiens à donner la sépulture au pauvre colporteur juif, à secourir ses enfants et sa femme, à suivre la justice pour partager les champs, à pardonner. Il contemple ce poème du travail qu'est le poème des *Laboureurs :*

> O travail, sainte loi du monde,
> Ton mystère va s'accomplir...

Mystère joyeux et non plus mystère douloureux ; par le travail, par la vie de la famille unie dans l'amour et dans l'effort, l'homme retrouvera le bonheur :

> Et tous béniront Dieu dont les fécondes mains
> Au festin de la terre appellent les humains.

La pathétique de « Jocelyn ». — L'inspiration religieuse et l'inspiration humanitaire font, dans une certaine mesure, la dignité du poème ; ils ne font pas tout son pathétique. L'œuvre est toute pleine de l'âme d'un Lamartine qui n'est ni prêtre, ni prophète, qui est simplement un poète.

Si l'on en croit Lamartine, Jocelyn n'est pas lui. Il se serait souvenu pour le peindre d'un abbé Dumont, curé de Bussières, près de Milly, dont la destinée avait commencé quelque peu comme celle de Jocelyn, et qui fut un grand ami de Lamartine. Il avait aimé une jeune fille noble ; il en avait été aimé. La liaison avait fait scandale. Pour l'expier, l'abbé avait été plus ou moins contraint d'entrer dans les ordres. Mais il n'y avait apporté ni la résignation ni peut-être la foi. Il était resté dépensier ; Lamartine et d'autres payaient des dettes sans cesse renaissantes. Il était frondeur et résistait à son évêque ; il tournait un peu dans son humble cure comme un fauve en cage. Jocelyn n'a de commun avec lui que l'aventure d'amour qui s'achève dans

un sacerdoce imposé. Si l'on en croit un commentaire des *Harmonies*, Jocelyn serait d'ailleurs le souvenir d'un M. Antoir, rencontré à Florence et dont nous ne savons rien sinon qu'il était un sage. En réalité Jocelyn est modelé sans cesse à l'image de Lamartine, des souvenirs de Lamartine, des rêves de Lamartine. « Jocelyn, écrit-il à son ami Virieu, c'est toi et moi peints à seize ans dans le style que tu aimes. » Maints détails sont des souvenirs proches et précis. Fido, le chien de Jocelyn, c'est le chien, compagnon fidèle et parfois gênant, qui suivait Lamartine à Milly ; c'est le Fido qui mêle ses jeux à ceux de Julia, tandis que Lamartine commence *Jocelyn* au château de Saint-Point. Les charités de Jocelyn, ce sont celles de la mère de Lamartine, celles de Julia qui vidait sa bourse d'enfant pour acheter une vache à une pauvre femme qui vient de perdre la sienne. Plus exactement, l'enterrement de Laurence, l'hiver, dans la neige, c'est le sombre cortège que nous décrit Lamartine dans les *Harmonies*, et qui mène le corps de sa mère de Mâcon à Saint-Point. Enfin, et surtout, les émotions de Jocelyn sont celles de Lamartine.

Amour du foyer, amour des plus humbles choses quand elles ont été associées à notre vie : Jocelyn ne quitte la maison natale pour le séminaire qu'avec un déchirement tragique :

> Collant ma lèvre au sol que j'allais fuir demain,
> J'embrassai cette terre où j'avais pris racine;

son humble presbytère de Valneige est pour lui tout un monde vivant peuplé de pigeons, d'hirondelles, de châtaigniers et de noyers, de laitues, de perce-neige ; y revenir, c'est retrouver sa seule consolation et sa meilleure joie. Et c'est l'amour presque mystique de Lamartine pour Milly. Les travaux rustiques de Jocelyn qui bêche son jardin et secoue les cœurs de ses laitues, la journée de labeur des « Laboureurs », ce n'est pas le Lamartine seigneur — et seigneur somptueux — de Saint-Point. Mais ce sont tous les souvenirs d'une enfance où il courait les champs avec les gamins de Milly, vêtu à peu près comme eux, jouant à leurs jeux, sans cesse mêlé aux labours, aux moissons, aux vendanges ; les souvenirs d'une jeunesse où il lui est arrivé de cultiver son jardin.

Enfin et surtout, *Jocelyn* est le poème de l'amour tel que Lamartine l'a conçu. Il n'y a pas d'amour, pour Lamartine, sans cette exaltation de l'âme qui aspire à l'absolu. L'amour doit gravir les cimes. L'idylle de Jocelyn et de Laurence n'est

belle que parce qu'elle est pure, chaste, tout enivrée de la beauté du monde, tout exaltée d'ivresses divines. Mais, aussi bien, Lamartine n'a jamais pu aimer Dieu, surtout à l'époque des *Harmonies* et de *Jocelyn*, sans mêler à l'amour mystique une sorte de frisson des amours humaines. Qu'importe que Jocelyn soit au séminaire ou qu'il soit curé de Valneige ! Qu'importe qu'il puisse aimer Dieu sans mesure et sans distraction ! Sa « soif d'aimer » n'est point assouvie. Elle ne l'est que lorsqu'il a rencontré Laurence, lorsqu'il peut s'abîmer d'extase près d'elle pendant le printemps des Alpes,

Quand la vie et l'amour se respiraient dans l'air.

Lorsque Laurence, coupable et repentante, vient mourir dans l'auberge de montagne, elle se repent de tout, hors d'avoir aimé Jocelyn. Tout le poème est comme animé de la palpitation d'un cœur élancé vers le ciel sans pouvoir se délier de la terre.

La fantaisie romanesque dans « Jocelyn ». — Il y a par surcroît dans *Jocelyn* la fantaisie, le rêve romanesque de Lamartine. Laurence d'abord : la femme enfant, belle, pure, ardente, désespérée, qui ne peut être ni Graziella, ni Julie (bien que Julie soit morte, comme elle, en se repentant, dans l'amour de son bien-aimé) et qui n'est qu'un rêve. Le décor surtout qui est en grande partie une création. Ce n'est pas Milly, ni Saint-Point, ni Belley ; ce n'est aucun des lieux où Lamartine ait longuement vécu. Il n'a même jamais vu, semble-t-il, la haute montagne en hiver. Ce sont des coins des Alpes entrevus pendant quelque passage en Italie ou en France ; c'est, comme l'indique un commentaire des *Harmonies*, un paysage des Apennins. Tout cela combiné, recréé, un peu machiné comme un décor de théâtre, décrit avec une prolixité parfois un peu molle et confuse. Mais le rêve de Lamartine a la puissance d'une imagination qui voit mieux le « paysage intérieur » qu'elle ne se souvient des paysages traversés. Une vie intense y circule. Tout le monde des solitudes alpestres semble soulevé par des forces à la fois réelles et surnaturelles. Toute cette poésie de Lamartine est un essor.

VICTOR HUGO *

LES CONTEMPLATIONS — LA LÉGENDE DES SIÈCLES

LES CONTEMPLATIONS (1)

(Composées de 1834 environ a 1855 ; publiées en 1856).

Les intentions de Victor Hugo. — Si l'on en croit le poète, *les Contemplations* seraient « les Mémoires d'une âme », l'histoire de sa vie intérieure, d'abord de 1830 à 1843, la vie d'*Autrefois* jusqu'à la mort de sa fille ; de 1843 à 1855 ensuite, *Aujourd'hui*. Mais l'examen des dates du manuscrit ne confirme guère ces déclarations : elles ne concordent pas avec les dates de l'édition imprimée. Ce n'est pas un mensonge prémédité, puisque le poète a demandé par testament que le manuscrit fût déposé à la Bibliothèque nationale. Mais cette « histoire d'une âme » a été calculée et ordonnée après coup. Tandis que dans l'édition la moitié du recueil porte une date antérieure à la mort de la fille du poète, dans la réalité du manuscrit un cinquième seulement des pièces a été composé avant 1843 ; les trois cinquièmes de l'ouvrage ont été rédigés en dix-neuf mois, en 1854 et 1855. Le recueil est donc surtout l'état de l'âme de Victor Hugo vers 1855. Il est tout au plus l'histoire de son imagination, et c'est cette histoire qu'il faut suivre.

Les poèmes d'amour. — Ils sont nombreux dans *Autrefois* et ils se ressemblent. Ils sont aimables, ils sont tendres, ils sont merveilleusement harmonieux et pittoresques. Ils ne sont jamais ni très émouvants ni très profonds. L'amour chez Victor Hugo, si sincère qu'il fût, n'était jamais d'une très noble qualité. Car il a juxtaposé, dans le même volume, les pièces écrites pour trois femmes au moins : pour sa femme, pour

---

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Victor Hugo, *Œuvres choisies illustrées* (2 vol.).

(1) Voir l'édition de M. J. Vianey dans la « Collection des grands écrivains de la France », 2e série.

Mme Biard, pour Juliette Drouet, et quelques autres peut-être. Le lecteur qui ne s'informe pas des travaux érudits peut s'y méprendre ; mais chanter trois femmes comme si elles n'étaient qu'une, c'est ne pas faire entre les femmes de différences essentielles, c'est aimer d'amours médiocres. Il y a d'ailleurs autre chose dans *les Contemplations* que l'amour ; il y a le plaisir, une sorte de joie naïve et païenne d'aimer, au sens vulgaire du mot. On peut ne pas la reprocher à Victor Hugo ; il a pris soin lui-même de se justifier contre les « tartuffes » ; mais elle n'est que l'ardeur de vivre et non pas un idéal. Il y a mis avec une allégresse épicurienne quelques lourdeurs parfois et quelques galanteries médiocres. Il n'est le vrai poète d'aucun véritable amour.

La poésie de la douleur. — Mais loin de « Lise », de « Denise », de « Thérèse », ou même de « Juliette », Victor Hugo a connu d'autres amours, pures, profondes, immuables. Il a aimé, outre la vie et la nature, les enfants, et, par-dessus tout, ses enfants. Sa fille, belle, heureuse, adorée, est morte brusquement, noyée dans la baie de Villequier, avec son mari Charles Vacquerie, le 4 septembre 1843. La douleur de Victor Hugo fut cruelle ; il en traversa toutes les étapes, du deuil le plus amer à une lente et incertaine résignation. Et pour sa fille, pour qu'elle restât toute vivante dans son âme, il a écrit le recueil de *Pauca meæ* (quelques vers pour mon enfant). Il y a reflété, avec une sincérité profonde, sa stupeur, sa révolte, les souvenirs à la fois délicieux et torturants, puis le lent abandon à la volonté de Dieu, les rechutes du désespoir, l'apaisement mélancolique qui vient du temps et des suggestions de la nature. De sa fille, de ses grâces d'enfant, de ses jeux aimables, de ses tendresses naïves, il a tracé avec une sorte d'ingénuité pathétique des images à la fois si simples et si profondes qu'elles sont comme une résurrection. Et tout le drame de son deuil se déroule avec un accent à la fois si humble et si poignant qu'on oublie l'art, le poète, les mots presque et les images pour se sentir en présence de la douleur nue. Il n'y a pas de plus beau poème d'amour et de deuil paternels.

Le poème social et humanitaire. — Mais Victor Hugo a été sensible à la souffrance des autres et à la souffrance universelle comme à la sienne. Déjà son deuil est tout mêlé au deuil de son amie Juliette Drouet qui avait perdu une fille de vingt

ans, Claire Pradier. C'est la mort de cette enfant charmante qui raviva en lui, comme le montrent les dates des poèmes, les souvenirs de sa fille Léopoldine. Et, par delà Léopoldine et Claire, il a évoqué toute la misère et tous les deuils humains. Il a voulu arracher les hommes à la cruauté, à l'injustice, à la sottise et les conduire vers la bonté, l'équité, l'intelligence. Ce n'est assurément pas lui qui a inventé la poésie ou la littérature sociales et humanitaires. Elle a été, depuis 1830, le rêve ardent de toute une génération, des philosophes « sociaux » : Saint-Simon, Fourier, Proudhon, Lamennais, Pierre Leroux ; des historiens : Michelet ou Quinet ; des romanciers : George Sand et Vigny ; des poètes : Lamartine ou Vigny. Victor Hugo y a cru, lui aussi, et lui a donné une expression puissante. *Melancholia* est un éloquent tableau des iniquités sociales ; *Chose vue un jour de printemps*, l'évocation des victimes d'une civilisation industrielle et égoïste. Le remède, c'est la simplicité et la bonté, l'horreur des « hydres » qui rongent les victimes du luxe et du plaisir (*les Malheureux*).

Les poèmes philosophiques. — Leurs origines. — Mais le problème social n'est qu'un aspect du problème universel. Longtemps Victor Hugo n'a été qu'un poète, ou un conducteur d'hommes. Il enseignait la concorde, la justice, les vertus ; il ne cherchait pas les secrets profonds de la création. La mort de sa fille, l'exil, la solitude l'ont mis en présence du mystère et de l'infini ; et les pièces composées à partir de 1854 vont les sonder et les expliquer.

Il n'a d'ailleurs fait que suivre une tradition contemporaine. A côté de la littérature réaliste née avec Balzac et Stendhal, se développe toute une littérature métaphysique. La poésie et la philosophie collaborent dans une multitude de cosmogonies, de vagues épopées de la création, qui chantent les destinées des âmes et des mondes. Déjà Lamartine, dans ses *Harmonies*, avait ébauché une métaphysique comme Vigny dans *Eloa*. Pierre Leroux écrit la sienne dans l'*Humanité* (1840). Victor Hugo retrouve Leroux comme compagnon d'exil. Ils devisent sur le rivage, face à l'infini, de l'infini. Ils remuent ces vastes idées que Victor Hugo rencontrait déjà dans le système de Fourier, dans la *Création* de Boucher de Perthes (1834-1841), dans le *Terre et Ciel* de Jean Reynaud (1854), sans parler de doctrines ou de livres que Victor Hugo avait effleurés ou lus, Pythagore, l'*Apocalypse*, etc... Ces doctrines ne s'accordent

exactement ni entre elles ni avec celles de Victor Hugo. Mais elles s'accordent presque toujours dans la croyance à une sorte de panthéisme ou de transmigration. Elles voient dans le monde non point l'âme humaine isolée dans l'immense matière, mais une infinité d'âmes dispersées depuis les âmes obscures des êtres primitifs jusqu'à Dieu. Presque toutes font passer ces âmes par des existences successives qui voyagent, pour certains, de planète en planète.

Victor Hugo s'est nourri de ces vastes rêves. Il les a brassés et transfigurés. Il les a enfin confirmés par une sorte de révélation. Par la pente de son imagination et par l'influence de Mme Émile de Girardin qui vint le voir en 1853, il devint spirite. On fit tourner les tables à Jersey. Elles furent l'oracle familier du poète. Il les interrogeait sur les problèmes de la vie et de la mort. Elles répondaient et Victor Hugo notait leurs réponses. Elles ne disaient d'ailleurs que ce qu'il avait déjà conçu. Mais il fit d'elles les révélatrices de l'au-delà et les garants de son système.

Ce système, qu'on voit se développer dans *les Contemplations*, est né de la communion du poète avec les choses. Il les écoute ; elles lui parlent, depuis les petites fleurs, les mousses et les buissons, jusqu'aux arbres des grands bois, au lierre des antres sourds, aux ravins. Elles connaissent son âme et il écoute la leur. Car « tout est plein d'âmes » ; il y a l'âme immobile et dormante des pierres, l'âme charmante de la fleur et du rossignol, l'âme religieuse des grandes futaies. Dans ce monde infini des âmes universelles, il y a de la souffrance, de la laideur, de la férocité ; il y a le houx, l'hyène, le vautour. Mais pour le penseur, pour le songeur, il y a une grande leçon, un conseil impérieux : tout est plein d'amour. Un vaste emportement d'aimer fait tressaillir la création ; et toutes ces âmes, tout cet amour sont la révélation de Dieu. Ils composent « en se croisant ce chiffre énorme, Dieu ». Le mal, d'ailleurs, n'est qu'éphémère. Sans doute, dans la nature et dans la société humaine il triomphe trop souvent. Mais la mort châtie les méchants et récompense les justes. Les fourbes et les féroces retombent dans l'existence du houx, du loup, de la hyène, du tigre. Peu à peu, après une série de chutes et de rédemptions, tous les êtres se réconcilieront dans une universelle béatitude.

La poésie de Victor Hugo. — Le mage. — Cette philosophie, sous la forme impérieuse et grandiloquente que Victor Hugo

lui a donnée, ne laisse pas parfois de paraître confuse, bavarde et naïve. Mais quelle que soit sa médiocrité ou sa profondeur, elle a été, comme les poèmes amoureux, comme les poèmes sociaux, transfigurée par l'imagination, par le génie poétique de Victor Hugo. S'il n'a pas eu le génie philosophique qui creuse les mystères de la pensée et du monde, il a eu, du moins, la hantise de ces mystères. Par tempérament, il était peu capable de les analyser, d'en saisir les raisons lointaines, mais il savait les voir et les imaginer. L'obscurité métaphysique est devenue pour lui une obscurité réelle, sensible. Si bien que son effort philosophique devient un effort d'évocation, de vision. Il semble vraiment, parfois, qu'une lueur confuse et formidable rayonne dans cette impénétrable nuit. Si l'on veut comprendre *Ce que dit la bouche d'ombre* ou *A celle qui est restée en France* et quelques autres pièces, il y faut de l'application, et l'on n'en tire, à l'occasion, que des larves d'idées. Mais il suffit de se laisser aller, sans effort de logique et d'analyse, pour entrer dans cette bouche d'ombre, pour y deviner le frissonnement tragique du mystère, pour y voir pointer des « aurores ». Il faut prendre la métaphysique de Victor Hugo comme une traduction sensible du mystère.

Il faut, aussi bien, se laisser emporter par ses prophéties comme par un tourbillon. Après avoir été le songeur, le rêveur, le penseur en proie à l'esprit sombre, il est devenu l'être ailé mêlant l'aile de l'aigle à la crinière des grands lions, l'homme devoir, l'âpre athlète qui traîne la comète par les cheveux et rugit plus fort que les tonnerres, l'un de ces mages dont soixante strophes n'épuisent pas les audaces sublimes, qui sont l'aile, qui sont l'azur, et qui se sentent immensité. « Jocrisse à Pathmos », disait Louis Veuillot. C'est la forme grossière d'un jugement vrai, si l'on réfléchit. Mais on ne réfléchit pas. Le poème passe et emporte. « Esprits, oiseaux, essors, raison », dit Hugo des mages. On peut discuter « esprits » et « raison » mais le mouvement du poème est vraiment un vol.

Le peintre. — Surtout, cette poésie a toutes les harmonies, tous les pittoresques, toutes les puissances des images. Si la poésie est effusion du cœur et musique fluide, on peut dire de Lamartine, comme Jules Lemaître, qu'il est la poésie même. Si elle est dans la beauté, la variété, la nouveauté, la vie des images ; si elle est une évocation, il n'y a pas de poésie plus complète, plus géniale que celle de Victor Hugo. Ce génie d'évocation

n'est pas particulier aux *Contemplations* et je n'ai pas à y insister. Mais on peut noter cependant que nulle part il n'est plus souple. Il sait être épique ou satirique comme dans *les Châtiments* ou *la Légende des siècles* (*Réponse à un acte d'accusation, Melancholia, Chose vue un jour de printemps*) ; des odes (*la Chouette, Ibo, les Mages*) sont parmi les rares odes de notre langue qui aient le mouvement lyrique ; rien n'est plus simplement pathétique que les élégies de *Pauca meæ ;* il y a des badinages élégants et tendres (*Lise, Elle était déchaussée, Mes vers fuiraient doux et frêles*, etc...) ; jamais on n'a mieux évoqué la grâce fardée du XVIII^e^ siècle que dans *la Fête chez Thérèse*. L'œuvre a vraiment « les sept cordes de la lyre ».

Enfin nulle part ne se marque mieux la puissance de transfiguration. Rien n'est plus banal que la *Vieille Chanson du jeune temps*. C'est l'idylle cent fois redite depuis *Daphnis et Chloé* jusqu'à *Chérubin*. Mais deux vers admirables l'élargissent :

> Et la nature amoureuse
> Dormait dans les grands bois sourds.

L'idylle XXI du livre I n'est pas plus neuve, mais elle se ferme sur une admirable vision :

> Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
> La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
> Les cheveux dans les yeux, et riant au travers.

Rien n'est plus confus que la démonstration de *Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique*. Mais elle est transfigurée par le vers final :

> Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière.

Sans cesse le thème de la pièce est médiocre, la pensée flottante, la logique obscure ; mais on oublie la banalité, la pensée, la logique ; on ne voit plus que l'image et le symbole. Les génies méconnus et bafoués, c'est le bourreau qui arrache les cheveux du Christ et, stupéfait, pâle, voit dans sa main des rayons (*Halte en marchant*). Le génie humilié dans l'amour, c'est Hercule aux pieds d'Omphale, ce qui n'est pas neuf, mais c'est aussi la vision charmante de l'atrium d'Omphale et le spectre grandiose des monstres vaincus qui « fixent de loin dans l'ombre un œil humilié ». Les pauvres, les humbles, quand ils sont justes, sont les heureux ; les riches rongés de vices sont les vrais malheureux (*les Malheureux*). Moralité qui traîne chez les plus piètres moralistes. Mais elle nous mène à l'évoca-

tion des « deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes », d'Adam et Ève chassés du paradis :

> Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
> Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Victor Hugo a trouvé le symbole qui pourrait définir sa poésie (*le Mendiant*). La pensée y ressemble parfois à ce mendiant qui étale devant le feu son manteau troué ; elle est vêtue de bure ou même de haillons ; mais

> Je regardais, sourd à ce que nous disions,
> Sa bure où je voyais des constellations.

LA LÉGENDE DES SIÈCLES

(1re série, 1859) [1]

(Les poèmes ont été composés depuis 1840, mais surtout à partir de 1853, et publiés en trois séries : 2 volumes en 1859, 2 volumes en 1877, un volume en 1883. Les pièces ont été ensuite reclassées par V. Hugo. J'étudie la *Légende* dans les deux volumes de 1859, qui ont plus d'unité).

I *Le passage de la poésie lyrique à la poésie épique.* — 1° *Le tempérament du poète.* — Le premier titre auquel Victor Hugo avait songé et qu'il conservera comme sous-titre de sa première série était : *les Petites Épopées. La Légende des siècles*, en effet, reste bien, à certains égards, un recueil lyrique comme *les Contemplations*. La personnalité du poète y apparaît de temps à autre sous des masques transparents, plus nombreux et plus évidents dans les deuxième et troisième séries. Il y a même une chanson, la *Chanson des aventuriers de la mer*. Mais c'est bien, pour l'essentiel, de la poésie épique ; c'est le seul poème qui, depuis les chansons de geste, mérite vraiment le nom d'épopée. Il en a, comme nous le montrerons, les caractères de grandeur et de prodige.

Ce don épique était au fond même du tempérament de Victor Hugo. Il était la forme essentielle de son imagination. Le poème épique est avant tout une vision, la vision par des imaginations jeunes et puissantes de vies et d'aventures fabu-

(1) Voir l'édition de M. P. Berret dans la « Collection des grands écrivains de la France », 2e série.

leuses, mais qui leur semblent aussi certaines et vivantes que la vie réelle. Or Victor Hugo est un imaginatif ou même un visionnaire. Les rêves les plus prodigieux sont pour lui comme des réalités. Depuis très longtemps il poussait le roman, le théâtre, la poésie lyrique vers l'épopée. *Notre-Dame de Paris* a des fresques épiques. *Les Burgraves* sont moins un drame que de l'épopée mimée. Il aurait fallu peu de chose pour que *les Malheureux* des *Contemplations* pussent prendre place dans la première *Légende*, et *le Rouet d'Omphale* pouvait y être publié. C'est très certainement sur les instances de l'éditeur Hetzel que Victor Hugo renonça à publier des *Apocalypses* (qui ne virent le jour que plus tard sous d'autres titres) et réunit en volume des « Petites épopées ». Mais quelques-unes de ces épopées (*Aymerillot*, *le Mariage de Roland*, *Après la bataille*) avaient été écrites de 1846 à 1850. La forme lyrique évoluait invinciblement chez Victor Hugo vers la forme épique.

2° *Le moment et le milieu.* — Surtout, Victor Hugo, chassé de France par le coup d'État, chassé même de Bruxelles, retranché dans la solitude de Marine-Terrace à Jersey (1852-1855), puis à Guernesey au manoir d'Hauteville-House, n'est plus le Victor Hugo qui chantait *la Fête chez Thérèse* ou même saisissait les comètes par les cheveux. Des réalités se sont dressées devant lui : un homme suivi de presque tout un peuple asservi a tué la liberté et prétend museler la pensée. Contre lui, il n'y a plus pour lutter qu'un petit groupe d'exilés. Peut-être même n'y a-t-il plus que Victor Hugo. Les temps sont venus où son rêve de prophète devient une réalité accablante et grandiose. En face du crime, du tyran et de son immense armée de courtisans ou d'esclaves, un homme seul se dressera, et vaincra, par la seule puissance de sa parole. Dès lors, Victor Hugo vit dans le vertige de cette mission qui le met, plus que jamais, au-dessus de la commune humanité. Il écrit les satires des *Châtiments*, qu'il avait d'abord dessein d'appeler des épopées ; *l'Expiation* y est bien une épopée digne de *la Légende des siècles*. La vie même qu'il mène à Jersey accroît cette exaltation. Les violences de langage des émigrés irritent les habitants et les Anglais. Victor Hugo, en 1855, sera sommé de quitter l'île et devra s'installer à Guernesey. Avec quelques amis, avec Pierre Leroux surtout, il remue de vastes systèmes, fait et défait l'ordre des mondes. Enfin pour ces promenades et ces méditations qu'il aime, il n'a plus seulement les coteaux de la Bièvre et de Montlhéry, mais l'immense et tragique Océan, une côte hérissée, que

l'hiver, la tempête, un ciel triste peuplent de puissances impérieuses, farouches, hurlantes. A Guernesey surtout, la demeure d'Hauteville-House met Victor Hugo en face du « sombre Océan ». Du haut du cabinet vitré où il travaille, le poète le domine, en emplit ses yeux et sa pensée. La mer a été la collaboratrice de la *Légende*.

II. *Le dessein du poème.* — 1° *Les intentions philosophiques.* — Avant même son exil, dès la mort de sa fille, Victor Hugo veut faire de la poésie autre chose qu'une chanson, une confidence, une évocation. Il faut qu'elle soit une leçon. Leçon de philosophie d'abord qui révèle à l'homme les secrets de son destin. La *Légende* reprendra donc la métaphysique et la cosmogonie dont Victor Hugo avait empli *les Contemplations* et que nous avons étudiées. *Puissance égale bonté*, *Dieu invisible au philosophe*, *le Cèdre*, *le Crapaud*, surtout *le Satyre* développent, plus ou moins clairement, le « tout est plein d'âmes » qui était la conclusion et la consolation des *Contemplations*. Mais cette métaphysique tient relativement peu de place dans notre première série de la *Légende*. C'est dans les deuxième et troisième séries principalement qu'elle s'étalera. La première série est surtout conduite par des intentions sociales.

2° *Les intentions sociales.* — Un des sous-titres de la première série, avant « Petites épopées », était « Histoire ». Victor Hugo avait donc voulu écrire non pas seulement la « légende », mais l'histoire des siècles humains. Par histoire il n'entendait pas un récit, un recueil de tableaux simplement pittoresques ou dramatiques. Il voulait expliquer. Il a précisé le sens de l'explication dans la pièce *la Vision d'où est sorti ce livre*, qui n'a paru qu'en 1877, mais aussi dans la préface moins grandiose, mais fort claire, de 1859. Le poème sera

> la lugubre tour des choses, l'édifice
> Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice.

Le bien et le mal, le persécuteur et le sacrifié ne sont pas condamnés à une lutte sans issue. Peu à peu, le bien se dégage du mal, le tyran recule devant les victimes ; la justice, la bonté, le bonheur éclairent l'histoire humaine. La « masure des siècles », l' « affreux charnier » humain sont « azurés » par l'idée, visités par

> La liberté lumière et l'espérance oiseau.

C'est « l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration para-

disiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre ; une espèce d'hymne religieux à mille strophes... ». Les ténèbres, l'enfer, ce seront tous les tyrans et tous les persécuteurs : les prêtres qui veulent faire mourir le Christ, le parricide Kanut, les barons, princes, rois, infants cupides et meurtriers qui pillent l'Espagne du *Jour des rois* ou du *Petit Roi de Galice*, les despotes d'Orient, les aventuriers d'Italie dont Ratbert est l'image, ou même Napoléon III dont le crime transparaît nettement dans *le Parricide* ou *le Régiment du baron Madruce*. Le bien, le progrès humain, c'est l'aube humaine, l'aube des vertus : la conscience qui poursuit Caïn, la sainteté du prophète Daniel respecté des lions, la bonté de Booz, la vaillance des grands chevaliers qui « foudroyaient le crime et soufflетaient le vice », Roland, Aymerillot, le Cid. C'est la volonté et la vengeance divines qui tuent Ratbert, dispersent l'invincible Armada. C'est l'héroïsme obscur et sublime des *Pauvres gens*. C'est toute l'énergie qui mène l'homme de la lutte douloureuse de *Pleine mer* à l'épanouissement heureux de *Plein ciel*.

III. *La réalisation du poème.* — 1° *L'information et les sources.* — Victor Hugo a voulu que son œuvre fût de l' « histoire » et non le caprice de son imagination. Il s'est donc documenté sur l'histoire, du moins sur les périodes qu'il voulait évoquer. Il avait une riche bibliothèque, une mémoire puissante, des notes copieuses. Il s'est piqué d'être exact. Ce n'est qu'une exactitude de poète. Les erreurs, parfois grossières, sont nombreuses. Il place la Sorbonne au temps de Charlemagne (et non au XIII^e siècle) ; il croit que le terme de bachelier, qui signifiait jeune homme, prouvait des études latines, etc... Mais, très souvent, ces erreurs sont voulues et calculées. Victor Hugo veut donner une impression générale vraie ; les moyens de détail lui importent peu. Il ramasse donc dans un seul récit des événements qui se sont déroulés à travers plusieurs générations, ou, plus simplement, il invente. Il a des sortes de provisions de mots sonores, de détails pittoresques, de noms qui ont des fracas de bataille ou des grincements de cruauté. Il les emprunte d'ailleurs généralement au vaste dictionnaire publié par Moreri au XVII^e siècle, qu'il consulte et qu'il annote. Il puise dans ce répertoire non pas avec des scrupules d'historien, mais pour des raisons d'artiste. Des noms de princes deviennent des noms de ville, ou inversement, par inadver-

tance peut-être ou plutôt par indifférence ; car lorsqu'il n'a pas de noms qui conviennent dans ses listes ou sa mémoire, il en invente (le plus connu est la ville de *Jérimadeth* de *Ruth et Booz* qui n'a jamais existé). Il brouille les dynasties et les provinces. Aussi bien, il prend ses documents et ses sujets n'importe où. Pour évoquer les héros des chansons de geste, il ne lit pas des chansons de geste ; il lit simplement les analyses du *Journal du dimanche* qui lui fournissent le thème et maint détail d'*Aymerillot*, du *Mariage de Roland* et (dans la deuxième série) de *l'Aigle du casque*. Pour inventer Eviradnus, il se souvient très probablement d'un récit de Marie Aycard dans le même *Journal* et, très certainement, le sujet des *Pauvres gens* est pris d'un poème de Ch. Lafont et d'un récit du journal *la Presse*.

Pourtant, Victor Hugo est autre chose qu'un compilateur fantasque. Quand il le veut, et pour tout l'essentiel, il se documente vraiment et où il faut. Sa connaissance de l'Islam est puisée aux bonnes sources du temps, dans les livres de Pauthier et de Mathieu. Il a lu tout ce qui convenait pour que *le Parricide* fût vraiment un poème de la primitive Scandinavie. Son imagination a été sans cesse soutenue par une large information.

IV. *La transposition poétique.* — Mais c'est tout de même son imagination de poète qui a été l'essentiel. *La Légende des siècles*, d'ailleurs, a été suggérée par des impressions vécues tout autant que par des souvenirs de lectures. Ses burgraves et son moyen âge sont des souvenirs de son voyage dans les pays du Rhin. Il a vu l'Espagne du *Jour des rois*, de *Bivar*, du *Petit Roi de Galice*, pendant son voyage de 1843. Et ses copieux albums de voyage manuscrits témoignent de la place qu'ont tenu ses souvenirs dans l'élaboration de ses poèmes. Enfin tout a été transposé par une imagination qui en a fait de l'épopée.

Victor Hugo a voulu cette transposition. L'histoire humaine, a-t-il dit dans sa préface, a « deux aspects : l'aspect historique et l'aspect légendaire » ; le second n'est pas moins vrai que le premier... » Cette vérité supérieure ou différente de la « légende » n'est pas une doctrine de Victor Hugo. Elle traînait dans toutes les discussions et dans toutes sortes d'œuvres romantiques ou critiques, depuis près de cinquante ans. Mais c'est lui qui, le premier en France, a créé de la légende poétique vraiment vivante, de l'épopée.

Il y est arrivé par des procédés qui ne sont pas non plus une

découverte, qu'avaient tentés quelques centaines de poètes épiques, depuis Ronsard. Il a grandi ses héros ; il a imaginé du merveilleux. Roland lutte avec Olivier pendant un jour sans fatigue. Roland combat à lui seul cent bandits et triomphe. La nature s'anime ; les animaux, la matière même prennent une intelligence et une volonté ; le cheval de Roland parle au petit roi de Galice. Le vieux mont Corcova regarde le combat de Roland et des bandits. Grandissement des êtres, mélange de réalité et de merveilleux, c'étaient les « conditions » traditionnelles de l'épopée. Seulement, pour Victor Hugo, ce n'était plus des « procédés ». Il ne s'appliquait pas à transfigurer les choses. Dans son exaltation de proscrit, de promeneur solitaire sur les grèves, de poète dressé sur sa tour face à l'Océan, la réalité s'amplifiait spontanément ; l'homme, les choses, les destins se projetaient dans son rêve hors de la mesure banale de l'histoire et de la réalité. Et son extraordinaire puissance d'invention verbale lui fournissait sans cesse le style véhément et démesuré où les images grandioses se mouvaient à l'aise.

2° *Le mystère épique.* — Il a même haussé l'épopée jusqu'à des sommets que l'épopée traditionnelle ne pouvait pas atteindre. Il y avait du surnaturel ou du merveilleux pour Homère et les auteurs de chansons de geste, mais il n'y avait pas de mystère. Pour des lecteurs et des poètes modernes, le merveilleux et le mystérieux se confondent. Nous savons que les chevaux ne parlent jamais et que les monts ne regardent rien. Mais nous savons aussi que nous ignorons ce qui se cache derrière les apparences des chevaux, des monts, de la nature, de la matière. Nous cherchons au delà de ces apparences des secrets plus « merveilleux » que toute la mythologie d'Homère et les miracles des chansons de geste. Le génie de Victor Hugo a été de se jeter dans ces prodiges. Il n'en a pas révélé les secrets, mais il a réussi à exprimer l'inexprimable, à donner une réalité poétique à ce qui est en dehors des réalités, à trouver une forme sensible pour ce qui est sans forme. Sans cesse, dans *les Lions*, *le Parricide*, *Eviradnus*, *le Satyre*, *la Trompette du Jugement* et ailleurs, Victor Hugo ne nous donne pas l'idée du mystère ; il nous en donne la sensation et la vision.

3° *Le réalisme poétique.* — C'est qu'il a possédé le don unique d'avoir, avec l'imagination la plus chimérique, le sens le plus aigu de l'observation. Il se meut parmi les comètes et les météores, dans les espaces prodigieux du Jugement dernier. Et il est tout aussi capable de peindre, avec la vision aiguë d'un

Rembrandt ou même d'un Téniers, une cabane de pêcheur ou une auberge de village. Ainsi, dans la *Légende*, le merveilleux épique est sans cesse rattaché à la vie réelle ; nous y retrouvons ce que nos yeux voient et ce que nos mains touchent tous les jours. Le combat des Infants et de Roland est un combat de prodige, et le ravin est surnaturel. Il est réel pourtant, car on y voit

> les puits bourbeux
> Où finit le sillon des chariots à bœufs.

Les lions de Daniel sont des bêtes de rêve. Et l'un d'eux a pu à lui seul anéantir la vaste cité de Gur. Gur existe pourtant, car

> Trois lourds barreaux fermaient l'entrée inabordable ;
> Entre chaque créneau se dressait, formidable,
> Une corne de buffle ou de rhinocéros.

Mon œuvre, disait Victor Hugo, est de la légende « écoutée aux portes de l'histoire ». C'est aussi bien du surnaturel qui s'ouvre sans cesse sur le naturel. Le merveilleux épique n'a été créé que par une fusion incessante et comme spontanée de la réalité et de la chimère.

ALFRED DE VIGNY *

LES DESTINÉES

(Les poèmes qui ont été réunis en 1864 sous le titre de *les Destinées* comprennent : *la Sauvage*, *la Mort du loup*, *la Flûte*, *le Mont des Oliviers*, *la Maison du berger*, publiés par Vigny dans la « Revue des Deux Mondes » en 1843 et 1844; — *la Bouteille à la mer*, publiée dans la même revue en 1854 ; — *les Destinées*, *les Oracles*, *la Colère de Samson*, *Wanda*, *l'Esprit pur*, recueillis après sa mort).

Le sous-titre donné au recueil est « Poèmes philosophiques ». C'est bien là, en effet, le titre qui marque le plus exactement l'originalité profonde de Vigny. Mais il faut s'entendre sur cette originalité. Voici le sujet des pièces les plus intéressantes :

La Sauvage : *Une Indienne, mère de deux jeunes enfants, se réfugie dans la ferme d'un « Anglais-Américain », d'un Quaker ; tous les siens ont été massacrés par une tribu ennemie. Le Quaker l'accueille, en justifiant l'envahissement des territoires indiens par les blancs. En faisant régner la loi et sa contrainte, ils font, en réalité, régner la liberté.* — La Mort du loup : *Des chasseurs ont traqué une famille de loups ; pour sauver la louve et ses petits, le loup se fait tuer sans pousser une plainte ; il enseigne à Vigny à fuir « le pacte des villes », à ne pas imiter les « animaux serviles », et puis à souffrir et mourir stoïquement, sans parler.* — La Flûte : *Un vieux pauvre joue maladroitement de la flûte ; il raconte à Vigny ses généreuses ambitions d'écrivain et d'artiste. Mais il a toujours échoué. Vigny le console en lui expliquant que s'il joue mal de la flûte, il a pourtant en lui un beau rêve de musique, qu'il est noble d'avoir des ambitions, même si on ne les atteint pas.* — Le Mont des Oliviers : *Vigny part du récit des Écritures, l'agonie du Christ qui supplie le Père sur le mont des Oliviers. Puis il lui prête sa philosophie ; le Christ demande à son Père de lui permettre d'expliquer à l'homme les mystères de sa destinée qui font sa misère et son angoisse ; le Père se tait. Dans une conclusion rédigée six mois avant sa mort, mais qu'on trouve dans le « Journal de Vigny » en 1851, le poète déclare que le Juste ne répondra que par le dédain et le silence au silence de la divinité.* — La Maison du berger : *Le poète propose à Éva de se réfugier avec lui dans la maison du berger. Ils y oublieront une société matérialiste qui vient*

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : A. DE VIGNY, *Œuvres illustrées* (7 vol.).

d'inventer les chemins de fer et qui méprise la rêverie. Ils y comprendront la vraie poésie qui ne saurait plaire à la foule ni la conduire. Ils y apprendront à se défier de la nature, impassible et cruelle, et à aimer la majesté des souffrances humaines. — La Bouteille à la mer : *Dans les mers du pôle antarctique un navire va sombrer ; le capitaine enferme dans une bouteille ses découvertes géographiques et astronomiques ; après un long voyage, la bouteille est recueillie en France ; la science est sauvée.* — Les Destinées : *La religion ancienne condamnait l'homme à être esclave de la fatalité, des destinées ; le christianisme lui rend-il sa liberté ? non : les destinées n'ont fait que changer de nom ; l'homme reste esclave.* — La Colère de Samson : *Samson est trahi par Dalila. Colère de l'homme sincère et bon contre la femme toujours prête à la trahison.* — L'Esprit pur : *Les ancêtres de Vigny ont été grands par leur bravoure physique. Vigny est plus grand qu'eux. L'esprit est le roi du monde.*

Les intentions de Vigny sont-elles originales ? — Les thèmes traités par Vigny sont donc bien des thèmes philosophiques. Mais le dessein de donner à la philosophie « les ailes » de la poésie ou de la prose poétique n'était pas nouveau. On peut dire que tous les maîtres ou les contemporains de Vigny l'ont conçu : Chénier dans l'*Hermès* ou *l'Amérique ;* les poètes anglais que Vigny connaissait si bien, Byron, Th. Moore ; Lamartine dans les *Harmonies* ou *la Chute d'un ange ;* Lamennais dans les *Paroles d'un croyant ;* Quinet dans *Ashavérus ;* de Laprade dans *Psyché ;* Victor Hugo dans *les Contemplations ;* et non pas dix, mais cent autres dans leurs poèmes, visions et exhortations. L'union de la « vérité poétique » et de la « vérité raisonnable » ou philosophique a été le rêve de deux générations.

Le sujet même des méditations de Vigny n'est pas neuf. Sur la « bonté d'homme » et la « ruse de femme », cent poètes ou moralistes, depuis la *Bible*, ont multiplié les gémissements ou les commentaires ; la question de la vie sauvage et de la vie civilisée avait été âprement discutée dans cent ouvrages depuis la fin du XVIIe siècle par J.-J. Rousseau, par l'abbé Raynal (*Histoire des deux Indes*), par Bernardin de Saint-Pierre, plus récemment par Tocqueville et Michel Chevalier ; le problème de la liberté ou de la fatalité est aussi vieux que la philosophie, et celui des bienfaits ou des mensonges du christianisme aussi vieux que la libre pensée ; le conflit entre une civilisation matérielle et les aspirations de l'artiste et du poète avait été évoqué par Lamennais, Quinet, Victor Hugo, Théophile Gautier et dix autres depuis que cette civilisation industrielle s'était développée depuis 1830 ; l'indifférence d'une nature qui nous écrase

est un des thèmes grandioses de Pascal, et on en retrouve une expression toute semblable chez Shelley ; la grandeur de « l'esprit pur » est aussi chez Pascal, et chez cent autres, depuis Platon. Dans le détail même, les sujets de Vigny sont empruntés ou ne sont que des banalités ; la « pauvre Indienne » est chez Chateaubriand, où elle est d'ailleurs victime des blancs ; chez Fenimore Cooper, dans un roman de G. de Beaumont, *Marie ou l'Esclavage aux États-Unis ;* le symbole de la flûte est chez l'historien anglais Gibbon ; un thème analogue avait été développé par Sainte-Beuve, dans les *Pensées d'août ; le Mont des Oliviers* et *Samson* sont des sujets bibliques ; la *Maison du berger* avait déjà été proposée à Eudore par la Velléda de Chateaubriand pour abriter leurs amours vagabondes ; le symbole de la bouteille jetée à la mer et apportant le message, après avoir roulé à travers les océans, a été suggéré par Bernardin de Saint-Pierre ; l'anecdote dramatique de Wanda est tirée d'une étude sur la Russie de Custine ; l'image des Destinées qui posent leurs pieds sur le front des hommes, et la mort silencieuse du loup sont (très brièvement, d'ailleurs) dans Byron ; la diatribe contre les chemins de fer (dans *la Maison du berger*) est empruntée, pour une part, au discours des avocats qui plaidèrent pour les victimes, après la catastrophe de Bellevue où périt Dumont d'Urville. Plus que tout autre poète, Vigny ne pense qu'après les autres ou à propos des autres.

Les idées de Vigny sont-elles un système lié ? — Vigny pouvait d'ailleurs emprunter ses thèmes et ses idées et les recréer, en les organisant dans un système puissamment ordonné. Il n'en est rien. La logique, du moins la logique méthodique des philosophes, attentive à ne pas se contredire, est un des moindres soucis de Vigny. *La Sauvage* est un vif éloge des bienfaits de la loi, œuvre de la civilisation ; et le loup mourant donne le conseil de fuir cette civilisation et de vivre comme lui dans la solitude anarchique des bois ; la maison du berger est un asile qui conduira le poète dans les champs, loin des « cités » civilisées. La conclusion de *la Maison* dénonce la froide nature et la hait ; mais tout le début est un hymne aux grâces, aux langueurs, aux reposoirs de la forêt, de la montagne, du crépuscule. Samson accable la femme « faible et menteuse », « traître et lâche », « enfant malade ». Mais toute *la Maison du berger* et vingt autres passages des œuvres ou de la correspondance de Vigny sont l'élégie de la femme « timide, palpitante »,

fuyant le poison des mensonges, « compagne délicate » qui ignore les « lâches prudences masculines » pour écouter et secourir « les grandes plaintes ». Il est beau, disent *la Bouteille à la mer* et *l'Esprit pur*, de se vouer à la science et à la pensée. Mais quel est le mérite si chacun suit véritablement sa « destinée », si nous sommes poussés par la fatalité ?

Par surcroît, il y a dans ces poèmes bien des passages obscurs ou inextricables. Que fait, par exemple, la fille du capitaine naufragé lorsqu'elle

> Ternit de pleurs la glace où l'aiguille est cachée
> Et cherche à ramener l'aimant avec le fer.

Il y a peu de recueils poétiques célèbres où il y ait, en cent pages, plus de contradictions et d'obscurités, et qui soient en ce sens moins philosophiques.

L'originalité de Vigny. — Le caractère. — Mais Vigny a été un grand poète philosophe, parce qu'il a eu le caractère d'un philosophe. La réflexion philosophique n'a pas été pour lui un accident, ou une forme de sa pensée ; elle a été l'essentiel de sa vie et l'on peut dire toute sa pensée.

Ce n'est pas qu'elle se soit détachée des réalités de sa vie, de sa sensibilité et de son imagination. Vigny n'est pas un Descartes ou un Condillac ; il ne serait pas un poète. Derrière l'« Esprit pur », on retrouve tout l'homme, ses amours ou ses tendresses ; *la Colère de Samson*, c'est sans aucun doute la colère de Vigny contre Mme Dorval, l'actrice qui avait cessé de l'aimer. Quand il eut trouvé des tendresses plus sûres, il imagina non plus Dalila, mais Éva, qui n'est sans doute pas une seule Éva, qui n'est peut-être personne, mais qui est plus probablement le souvenir d'affections qui consolèrent le poète. La grandeur de l'esprit pur, ce n'est pas celle de tous les savants, de tous les philosophes, de tous les poètes : c'est plus particulièrement celle du comte Alfred de Vigny qui revendique contre ses aïeux, seigneurs de vastes terres et « galants guerriers », l'honneur d'avoir, lui, pauvre et solitaire, illustré par sa pensée un nom « qu'on lui transmit sans gloire ». Surtout *la Mort du loup*, *la Flûte*, *le Mont des Oliviers*, *la Maison du berger*, *la Bouteille à la mer*, *les Destinées*, c'est l'inquiétude, l'angoisse, le drame intérieur qui a non pas occupé, mais torturé Vigny. Vigny a voulu la fortune, la gloire et l'amour. Il était pauvre ; il a épousé une femme maladive, d'intelligence médiocre, qu'il croyait riche et qui ne l'était pas ; on ne l'a pas aimé comme il

voulait l'être. Son œuvre n'a été goûtée (sauf *Chatterton*) que par une élite. La politique l'a déçu ; il eut dix voix quand il se présenta aux élections. Il s'est donc enfermé dans la « sainte solitude » ; entre lui et la foule il a fait tomber « la herse » de l'indifférence. Mais, dans cette solitude, il n'a cherché ni une paix médiocre, ni un froid scepticisme, ni des plaisirs vulgaires. Il a vraiment « pensé ». Il s'est posé tous les grands problèmes de la pensée : l'homme est-il asservi aux lois fatales qui régissent la matière, ou bien est-il libre, peut-il créer sa destinée ? Le christianisme est-il la révélation de cette liberté ? Pourquoi la mort, et surtout la souffrance injuste, pourquoi le triomphe du méchant et le sacrifice de l'innocent ? L'âme est-elle immortelle et sommes-nous destinés à une autre vie d'équité et d'illumination ? Que valent la vie sociale et la civilisation modernes ? Est-ce la loi sociale ou le loup sauvage qui ont raison ? Que vaut le sacrifice du penseur et du savant ? Sont-ils dupes ou martyrs ? La femme est-elle Dalila ou Éva ? A tous ces problèmes, Vigny a donné, comme nous l'avons dit, des solutions incertaines. Sa sainte solitude n'a même été pour lui que relative. Il a mené, à Paris, de 1839 à 1848, puis à partir de 1853, une existence assez mondaine. Mais peu importent — pour un poète — les contradictions. La poésie ne vit pas de logique. Elle vit d'émotion et de conviction. Or Vigny a été surtout ému par les idées ; il a eu la conviction qu'elles étaient la sève de la poésie.

La pensée pure de Vigny. — C'est, en ce sens, que son œuvre est un témoignage de l'esprit pur. Lamartine et Victor Hugo, tout en les résolvant différemment, se sont posés à peu près les mêmes problèmes que Vigny. Mais pour Lamartine, ces problèmes sont surtout des émotions que l'on éclaire par des émotions. Il dédaigne, le plus souvent, les objections de la raison et des « sages de la terre ». Il écoute la voix de son cœur ; elle lui dicte la vérité, c'est-à-dire une conviction sentimentale. Victor Hugo veut savoir ce que nous sommes, d'où nous venons, où nous allons, ce qui fait les sociétés justes ou injustes, comme Vigny et comme tout le monde. Ou plutôt il veut *voir* la solution de tous ces problèmes. C'est son imagination qui lui présente « la bouche d'ombre » et c'est le « mage » qui saisit la comète par les cheveux. Mais Vigny ne se satisfait ni de ces émotions, ni de ces visions. Il écrit presque toujours, non comme Lamartine près d'une fenêtre ouverte sur le parc de Saint-Point, comme

Victor Hugo face à l'Océan, mais dans la triste nudité d'une cellule de moine, sans horizon, la nuit. Il veut vraiment comprendre et expliquer. Ce qu'il croit comprendre ne fait l'affaire ni de sa sensibilité ni de son imagination. Il ne peut, comme Lamartine, évoquer une Providence paternelle ; comme Victor Hugo, un « plein ciel » illuminé. Sa raison lui montre des destinées implacables, des dieux cruels et muets, une nature indifférente, une humanité torturée. Mais rien ne doit prévaloir contre cette raison. La dignité du penseur est de l'accepter. Dans cette dure soumission, la sensibilité crie, la chair frémit sous la contrainte de l'esprit pur. La poésie de Vigny est ce cri et ce frémissement. Elle n'est pas une philosophie. Il n'y a pas de poésie qui soit une philosophie. Elle est l'étreinte de la sensibilité poétique par la raison philosophique.

L'art de Vigny. — Nous n'avons pas à l'étudier longuement ; il faudrait faire intervenir l'œuvre entière. Mais c'est cette prédominance de la pensée qui explique à la fois les défauts et la puissance de l'expression poétique chez Vigny. Lamartine s'émeut, Victor Hugo imagine, avant de penser, ou en même temps qu'ils pensent. Vigny, en général, pense, puis cherche une traduction poétique. On a montré que, très souvent, il l'emprunte ; ses images sont des souvenirs de la *Bible*, de Chénier, de Chateaubriand, de Byron, et de vingt autres. Quand il invente, il invente souvent gauchement. Le chemin de fer de *la Maison du berger* est une forge, un monstre aux dents de feu, un taureau de fer, un dragon mugissant, une flèche, un éclair, et rien de tout cela ne le peint vraiment. Par contre, Vigny a cherché et trouvé le symbole, cette correspondance entre une grande image et une grande idée, un tableau et un problème. Le symbole peut être conçu après l'idée et le problème. Il n'a pas besoin d'être une création immédiate de la sensibilité ou de l'imagination. Enfin, Vigny a voulu que la pensée ne se perdît pas dans les troubles de la sensibilité et les frémissements de l'imagination. De là, très souvent, la plénitude de sens, la force ramassée de ses vers. Il a défini sa poésie : une colombe au bec d'airain. L'image est discutable, mais on peut en accepter la définition : c'est l'airain de la pensée emportée par les ailes de la poésie.

ALFRED DE MUSSET *

LES NUITS

(*La Nuit de mai*, publiée dans la « Revue des Deux Mondes » du 15 mai 1835. — *La Nuit de décembre*, même revue, 1er décembre 1835. — *La Nuit d'août*, même revue, 15 août 1836. — *La Nuit d'octobre*, même revue, 15 octobre 1837).

Les circonstances de « la Nuit de mai ». La crise morale de Musset. — Jusqu'à *la Nuit de mai*, Musset n'avait pas été vraiment un poète romantique. Sans doute, il avait publié les *Contes d'Espagne et d'Italie*, où l'Italie comme l'Espagne sont celles de Shakespeare, de Byron et de la tradition romantique ; où don Paez et l'abbé manient la dague et la fiole de poison selon les meilleures recettes du mélodrame. *La Coupe et les Lèvres*, de 1833, est une histoire de Tyroliens, de condottiere et de mort où l'on retrouve, avec les souvenirs de Schiller, des thèmes qui traînent dans les romans noirs et les romans sensibles. Mais le jeune Musset était un romantique sans respect pour le romantisme. Il avait rimé, à la suite de *Don Paez* ou des *Marrons du feu*, une *Ballade à la lune*, qui était une ballade pour se moquer des ballades. *Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français* (1830), et *Namouna*, qui terminait le *Spectacle dans un fauteuil*, ne laissaient plus aucun doute. Musset se « déhugotisait » et se « déromantisait ». Il ne passait pas au camp des classiques ; il entendait rôder à sa guise, libre comme sa fantaisie. Et sa fantaisie était épicurienne et joyeuse, non point mélancolique et passionnée. Il hantait l'école de tir ou de natation, Frascati et le Bois de Boulogne, l'Opéra ou les Italiens. Il était « lion » et « dandy ». Il courait les champs et les bals, avec d'autres lions. Il s'amusait et paressait. Il écrivait le tendre badinage *A quoi rêvent les jeunes filles*, la comédie des *Caprices de Marianne*, et des bluettes. Seuls, le drame d'*André del Sarto* et le poème de *Rolla* (1833) trahissent un retour moins vers les sentiments que vers la rhétorique romantique. Ce Musset aimable, spirituel et papillonnant rencontra en 1833 l'aventure

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : MUSSET, *Œuvres complètes* (8 vol.).

qui devait le transformer. Ce fut George Sand. Ils s'aimèrent d'abord ou crurent s'aimer. Mais Musset était jeune, avide de plaisirs ; George Sand était orageuse et jalouse. L'amour fut mêlé de bourrasques, puis de tempêtes. Ni les roches et les clairs de lune de la forêt de Fontainebleau, ni l'harmonieuse Italie ne les apaisèrent. Musset s'ennuyait, paressait, buvait. Il tomba malade gravement. George Sand se lassa de lui, le trompa. Bref, Musset quitta seul l'Italie. Il en rapportait « un corps malade, une âme abattue, un cœur en sang ». Mais c'était en même temps un cœur et une âme transformés. « Au premier livre qui me tomba sous la main, je m'aperçus que tout avait changé. Rien du passé n'existait plus, ou, du moins, rien ne se ressemblait. Un monde nouveau m'apparaissait comme si je fusse né de la veille. » Ce monde, c'était celui de *la Nouvelle Héloïse*, de *Werther*, des romances, des exaltations et des délires, des « ivresses divines » et des tourments de l'enfer ; c'est toute la frénésie romantique, c'est l'âme de Don Paez ou de Portia, mais une âme sincère et non plus un divertissement d'écrivain adroit.

Longtemps, la plaie fut douloureuse et Musset, d'ailleurs, aimait son mal. Il avait des crises d'apaisement et des rechutes. Il se sauvait aux bains de Bade, et là il buvait, il jouait, il perdait, et ni le jeu ni le plaisir ne l'étourdissaient. En octobre 1834, il rejoignit George Sand. Ils ne se retrouvèrent que pour se torturer et se maudire. Ils eurent enfin le courage de se séparer pour toujours (mars 1835).

A travers cette vie tumultueuse, Musset avait oublié la paresse du « lion » insouciant de 1830. Il avait écrit et publié quelques-unes de ses plus grandes œuvres : *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour*, commencé la *Confession d'un enfant du siècle*. En mai, il publia *la Nuit de mai*.

Elle est, à la fois, un gémissement de souffrance, un chant d'apaisement et d'espérance. Seul, devant sa fenêtre ouverte sur la vallée nocturne, tandis que sa lampe baisse et que l'ombre l'enveloppe, le poète entend la Muse. Elle lui apporte la paix, la force, le génie. Tout le printemps parfume la nuit. Le poète restera-t-il seul à se « mourir d'amour » et de souffrance ? Non, il chantera avec la Muse. Toute l'immensité de la poésie s'ouvre devant lui : les paysages d'Écosse, d'Italie, de Grèce, la poésie amoureuse, élégiaque, épique, dramatique, la mélancolie, les troubadours et la romance, la satire. Son génie s'y élancera avec une force nouvelle. La douleur l'a retrempé. « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. » Les grands poètes

laissent « s'égayer ceux qui vivent un temps ». Il y a toujours dans ce qu'ils chantent « quelque goutte de sang ».

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. — Mais il faut s'entendre sur les vertus que Musset a puisées dans la souffrance. Elle a donné à son génie des accents plus pathétiques ; à son badinage, aux rêves charmants ou pittoresques de son imagination, les profondeurs soudaines où il touche à l'éternelle misère humaine. Elle n'a pas corrigé l'homme. Elle ne lui a pas appris, par exemple, à chercher le bonheur dans une vie tempérante, dans une tendresse paisible et sûre. Guéri de son amour pour George Sand, il a couru, par une pente invincible, vers d'autres amours. Il y cherchait toujours du plaisir, du plaisir banal ; mais il n'y trouvait que la satiété : l'ange entrait en lutte avec la bête. Et Musset allait de caprice en caprice, d'illusions en découragements, de divertissements rapides en détresses cruelles. Ainsi fut écrite *la Nuit de décembre*. Elle n'est pas un retour vers George Sand et le drame de Venise. Musset avait fait la cour à une Ninon, une brune aux yeux bleus, qui s'était lassée de ses exigences et de son humeur. Il se retrouve seul, par une froide nuit de décembre. Dans son cerveau malade une hallucination s'installe. Il a devant lui un malheureux vêtu de noir qui lui ressemble comme un frère. Ce n'est pas un fantôme littéraire, un symbole pour le lecteur. C'est réellement un trouble mental, dont Musset, comme H. Heine, comme d'autres, a souffert. A des heures sombres, lorsqu'un malaise plus profond, une vie plus dissipée avaient exaspéré le désordre de ses nerfs, il voyait son « double ». Il l'apercevait déjà quand il était écolier. Il l'a revu quand il avait quinze ans ; c'était encore un compagnon pensif, souriant et amical. Mais il est revenu lors de sa première misère d'amour, morne et soucieux ; il a surgi surtout quand Musset était « libertin », quand son père est mort, dans les courses errantes où il cherchait l'oubli ; et c'était une vision débile, couronnée d'épines, percée d'un glaive, hôte mystérieux et taciturne qui sourit sans partager la joie, qui plaint sans consoler, le reflet tragique de l'ennui ou du désespoir, une conscience visible, muette, éloquente.

Les deux Musset. « La Nuit d'août ». « La Nuit d'octobre ». — Pendant ces dix-huit mois, Musset n'a pas toujours été un halluciné. Il avait des retours d'allégresse. Il voulait vivre et, pour vivre, retrouver la joie, toutes les joies. Le souvenir,

le remords s'envolaient ; la bonne souffrance n'était plus qu' « un de ces brouillards légers que l'aurore soulève et qu'avec la rosée on voit s'évanouir ». Il redevenait le Musset spirituel et même gamin qui rimait la *Ballade à la lune*. Il écrivait d'aimables comédies, *la Quenouille de Barberine*, *le Chandelier*, le charmant badinage de *Il ne faut jurer de rien*, etc... Au lieu de l'âpre satire qu'évoque *la Nuit de mai*, et qui cloue au poteau « le nom sept fois vendu d'un pâle pamphlétaire », il rédigeait les ironiques et joyeuses calembredaines des *deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre à M. le Directeur de la* « Revue des Deux Mondes », ou de *Dupont et Durand*. Entre temps, ou plus exactement la plupart du temps, il recommençait à courir les bals, les fêtes, la forêt au milieu de la nuit, et « les soupers sur l'herbe à la lueur de torches ». Il commençait à rimer une *Nuit de juin :*

Muse, quand le blé pousse, il faut être joyeux...

Et après quatre vers il s'en allait chercher d'autres distractions. C'est ce retour ou cette rechute qu'évoque *la Nuit d'août*. Il l'écrivit dans une crise de délices. Il avait ouvert les fenêtres. La lumière des bougies se jouait parmi les fleurs « qui remplissaient quatre grands vases disposés symétriquement ». La Muse lui montrait le vide des nuits passées loin d'elle, la vanité des plaisirs du monde, les mensonges des amours qu'il poursuit, le danger des passions qui ne laisseront dans son cœur que « d'effroyables restes », grouillant « comme ceux des serpents ». Mais le poète est sourd. Quand une fleur se fane, cherchons celle qui s'ouvre à côté d'elle. Tout meurt, mais tout revit. Consolons-nous d'une joie qui passe par une joie qui naît. « Il faut aimer sans cesse après avoir aimé. »

Mais il ne dépend pas de l'homme d'oublier le passé comme le rosier oublie la rose flétrie. Les « délices » d'une nuit d'août sont pour Musset une ivresse dont le réveil reste amer. Et ce sont les « effroyables restes » qui remuent à nouveau dans son cœur. *La Nuit d'octobre* est un de ces remous. On n'est pas très sûr qu'elle soit le rappel du drame qui l'a séparé de George Sand. Bien que trois années seulement eussent passé, Musset avait connu d'autres infidèles. Disons seulement que c'est l'histoire d'une infidélité dont Musset fut, à ce qu'il prétend, la victime. Il a souffert d'âpres tourments, si âpres qu'il ne peut s'empêcher de les conter à la Muse avec une rancune encore frémissante. Il se croit guéri pourtant ; il veut l'être, retrouver sa force et sa vie. La Muse lui enseigne le pardon et l'espérance.

Il faut pardonner, parce que la haine est inhumaine et injuste. La femme qui l'a fait souffrir a été pour lui, en réalité, une bienfaitrice. « L'homme est un apprenti, la douleur est son maître. » Le souvenir des jours douloureux lui rendra plus chers les plaisirs légers qui font aimer la vie, la gaieté, les fleurs, les prés et la verdure, la poésie, les arts, la nature. Oublions « la mystérieuse et sombre histoire ». Chantons « quelque chanson joyeuse ». Renaissons. Ainsi se fondent *la Nuit de mai* et *la Nuit d'août*, la plainte et l'allégresse, les deux Musset.

L'originalité des « Nuits ». — Les souffrances, les repentirs et la morale de Musset n'étaient pas nouveaux. La Julie et le Saint-Preux de *la Nouvelle Héloïse*, Mme de Staël, Chateaubriand et dix autres romantiques s'étaient persuadés, comme lui, que la douleur était une épreuve d'où l'âme sortait plus vigoureuse et le cœur purifié. La moitié des œuvres romantiques pourraient prendre comme épigraphe : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. » Ce n'est même pas l'évidente sincérité de Musset qui est émouvante. Il y a dans les désespoirs romantiques beaucoup de littérature souvent, ou même une rhétorique déclamatoire et froide. Mais Rousseau, Sénancour, Chateaubriand ou Lamartine avaient fait entendre des plaintes aussi sincères que celles de Musset. Ce n'est pas, enfin, l'art de Musset qui donne aux *Nuits* une place à part dans les lamentations romantiques. Musset n'aimait pas les lentes patiences de l'écrivain. Il a écrit ses *Nuits*, plus encore que ses autres poèmes, telles que la Muse, c'est-à-dire l'inspiration vive et passagère, les lui dictait. Il y a laissé le médiocre avec l'excellent :

> Crois-tu donc que je sois comme le vent d'automne
> Qui se nourrit de pleurs jusque sur un tombeau ?

Ce sont de beaux vers qui ne veulent rien dire, car le vent d'automne ne se nourrit pas de pleurs plus que celui d'été ou celui d'hiver. Ils ont été repris à un drame lyrique inachevé où ils avaient un sens, parce que la scène se passait en automne. Il y a bien d'autres maladresses dans les *Nuits*.

Mais il y a une adresse suprême : c'est que la souffrance et l'espérance de Musset y sont pour ainsi dire toutes nues. Lamartine, Chateaubriand, Victor Hugo arrangent, en toute sincérité. Entendons qu'ils ne se laissent pas conduire par leurs émotions, ou que leur abandon n'est qu'apparent. Chateaubriand se fait de lui-même une image mélancolique et superbe ;

ce qu'il raconte n'est pas exactement le vrai Chateaubriand, c'est celui qu'il veut dresser en pied. Lamartine, malgré les apparences, ne laisse pas aller sa vie. Il l'oriente, il veut atteindre un idéal, se forger une âme libérée des misères humaines, toute pleine de Dieu. Et Victor Hugo nous laisse bien rarement oublier que le mage, le prophète sont au-dessus de la commune humanité. Chez Musset, au contraire, dans ses *Nuits*, pas de système, pas d'idéal, pas d'orgueil, pas de sermon. Il a la conscience humble et cruelle du pauvre être qu'il est devenu ; il ne s'embarrasse pas de se contredire ; il va où son âme inquiète le pousse. Il est comme un pilote lucide sur un navire sans boussole et sans gouvernail. Les *Nuits* sont le désarroi d'une âme. Elles sont toutes pleines, par là même, d'une humble et poignante vérité.

STENDHAL *

LE ROUGE ET LE NOIR

(Publié en 1830) [1].

Tout n'était pas nouveau dans le roman imaginé par Stendhal et dont voici l'analyse :

Analyse. — *Julien Sorel, fils d'un scieur de bois de la ville imaginaire de Verrières, en Franche-Comté, a été élevé durement et méchamment par son père. Sous des apparences frêles et élégantes, il cache une rancune féroce contre les siens, contre le monde de bourgeoisie cupide et d'aristocratie bornée qui mène, vers* 1825, *la ville de Verrières, et où il ne peut être qu'un obscur paria. Il sent en lui des passions ardentes et une énergie aventureuse. Comme il est fort intelligent et doué d'une remarquable mémoire, il se fait prendre en amitié par le vieux curé, qui lui enseigne le latin et la théologie. Il veut être prêtre, pour conquérir la puissance dans une société où, selon Stendhal, les prêtres sont les maîtres. Il entre d'abord, comme précepteur, chez le maire de Verrières, M. de Rênal. M^me^ de Rênal, jusque-là honnête et pieuse, se prend pour lui d'une passion violente. Mais leurs amours sont surprises et dénoncées. Julien s'éloigne et devient séminariste. Quelque temps, il y fait l'apprentissage de la maîtrise de soi et de l'hypocrisie. Après des maladresses, il commence à triompher des préventions et des jalousies. Un hasard l'envoie, comme secrétaire, chez le puissant marquis de La Mole. Son intelligence et son adresse lui assurent une place privilégiée. Il s'y dégrossit, y prend l'usage du monde. La fille du marquis, Mathilde, est orgueilleuse et désenchantée ; tous les jeunes gens qui l'entourent lui semblent médiocres ; la vie banale l'exaspère. Elle rêve d'aventures héroïques. Julien Sorel lui semble bientôt le héros caché qu'elle attendait. Elle l'aime et le lui avoue, puis regrette de s'être donné un maître. Julien, qui ne l'aimait pas, l'adore dès qu'elle s'éloigne, ou croit l'adorer. Lutte de ruse et d'orgueil entre ces deux âmes obstinées. Enfin, Julien triomphe. Mathilde s'avoue vaincue. On finit par arracher au marquis de La Mole une promesse de mariage. Mais il la reprend en recevant de M^me^ de Rênal une lettre très dure pour Julien que son confesseur l'a obligée d'écrire. Fou de colère, Julien tire un coup de pistolet sur M^me^ de Rênal, qui n'est d'ailleurs que blessée. Il est jugé, condamné à mort, exécuté. M^me^ de Rênal meurt de désespoir.*

---

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Stendhal, *Chefs-d'œuvre* (5 vol.).

(1) Voir l'édition du roman par M. J. Marsan.

Le romantisme du roman. — On voit qu'il reste dans ce roman bien des éléments romantiques. L'aventure d'abord n'est pas l' « humble vérité » que réclament les réalistes. Ce n'est pas une destinée commune que celle de ce fils de charpentier qui manque à devenir le gendre d'un marquis, qui devient assassin et qu'on guillotine. L'histoire (vraie d'ailleurs) dont Stendhal s'est inspiré a été racontée dans un journal du temps, « le Pirate », et ce journal en a fait une nouvelle exactement romantique. Par surcroît, Stendhal y a mêlé une histoire de conspiration et de mission secrète qui pourrait venir tout droit d'un mélodrame. Mathilde de La Mole pourrait tenir son rôle exactement dans un drame de Victor Hugo ou d'Alexandre Dumas. Elle rêve de son ancêtre décapité, comme conspirateur, en 1574. Elle n'admet que les passions redoutables, « l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement ». « Son plaisir était de jouer son sort. » Elle cesse d'aimer Julien aussi longtemps qu'elle le croit sage, prudent et tendre ; elle l'adore lorsqu'elle le retrouve distant, orgueilleux et résolu. Elle a exactement, sinon le cœur, tout au moins la tête romantique.

Surtout Stendhal reste romantique par le besoin de parler de lui. Assurément, son œuvre n'est pas une confidence, comme *Adolphe*, *Obermann* ou *René*. Aucun des lecteurs contemporains ne fut tenté de chercher, derrière Julien Sorel, M. Beyle de Stendhal. Mais Stendhal savait que ce Julien était pour une part son image. Comme lui, Beyle, s'il n'était pas le fils d'un charpentier, était de médiocre naissance, fils d'avocat. Il a détesté sa médiocrité ; il s'est ébloui des destinées de Napoléon ou de ses maréchaux ; il a rêvé d'être un des princes du monde. Comme Julien Sorel, il a pris en haine un père sévère et qu'il jugeait borné. Surtout, il a donné à Julien toute une part de son caractère : tête froide, appétits ardents, volonté dure et lucide, mais nerfs souvent débiles ; un corps rebelle à l'énergie qui le dompte et le gourmande. Les impressions de Julien sont constamment l'histoire de Beyle. Ce n'est assurément pas ainsi que Flaubert ou même les Goncourt ont compris le roman « vrai ».

L'élément classique. — Il y a aussi bien dans *le Rouge et le Noir* la tradition des romans classiques. L'œuvre est, en même temps qu'un roman de l'énergie « égotiste », un roman de mœurs et un roman d'analyse à la façon des *Liaisons dange-*

reuses ou du *Paysan parvenu*. Stendhal a prétendu nous donner l'image fidèle de la société de 1825 et l'explication des ressorts qui la faisaient mouvoir. Cette image et cette explication sont pessimistes et cruelles. Il y a dans ce monde quelques braves gens. Mme de Rênal est émouvante et pitoyable ; l'abbé Chélan est un saint homme ; l'abbé Pirard un brave homme. Julien a pour le moins un ami capable de fidélité et de sacrifice. Mais ces gens-là sont rares et presque toujours impuissants et vaincus. Il n'y a guère dans le monde que des cupidités et des ambitions qui luttent. Sous Napoléon, la lutte était *rouge ;* elle se faisait par la guerre et la bravoure. Sous la Restauration, elle est *noire ;* elle se fait par l'hypocrisie ; la société est menée par des prêtres sournois et implacables.

On peut discuter l'exactitude du tableau. On peut surtout montrer que l'information en est superficielle. Stendhal a mal connu les mondes qu'il veut peindre, surtout celui de la haute aristocratie. Il s'est incontestablement documenté dans quelques romans qui n'étaient pas des chefs-d'œuvre et qu'il admirait : *l'Honnête homme ou le Niais* de Picard (1825), le *Tartuffe moderne* de Mortonval (1825), etc... Son miroir n'est, à tout prendre, qu'un miroir de miroirs.

Enfin, l'histoire des amours de Julien est dans la tradition des romans du XVIIIe siècle, de Crébillon fils, Duclos, Laclos et quelques autres. C'est une étude sur le « mécanisme des passions » et sur l' « art de séduire ». Il ne s'agit pas tant de peindre l'amour que d'en saisir les raisons, les résistances, les complexités. Julien ne se laisse pas aller à ses aventures ; il prétend — s'il n'y réussit pas toujours — les comprendre, les diriger, les maîtriser. C'était la prétention des « petits maîtres » du XVIIIe siècle.

L'originalité du roman. — Le réalisme. — Pourtant, le roman de Stendhal est profondément original. Il l'est d'abord parce qu'il s'accroche constamment à des réalités précises, non aux « états d'âme » chers aux romantiques. Stendhal a vécu très exactement pour ces réalités ; il a demandé à la vie de le payer non en chimères, mais en monnaie sonnante de plaisirs précis. Il l'a donc bien observée ; et il l'a mise dans son livre autant que lui-même. Il n'a pas inventé son sujet, parce qu'il se défie de ce qu'on invente. Il l'a pris dans la « Gazette des tribunaux ». En décembre 1827, on jugeait à Grenoble un jeune séminariste, Antoine Berthet. Il avait été précepteur chez

M. Michoud et chez M. de Cordon et il s'était fait aimer de Mme Michoud et peut-être de Mlle de Cordon. Mais il s'était fait chasser du séminaire. Il affirma que Mme Michoud l'avait fait renvoyer de chez M. de Cordon et qu'elle l'avait, après son départ, remplacé. Par jalousie et par vengeance, il tira sur elle en pleine église de Branques, la blessa grièvement et tenta de se tuer. Il fut condamné à mort et exécuté. Tous les détails de l'aventure correspondent à ceux du roman. Antoine Berthet est Julien Sorel ; M. et Mme Michoud, M. et Mme de Rênal ; M. de Cordon et Mlle de Cordon, M. et Mlle de La Mole ; une amie même de Mlle Michoud, Mme Marigny, est l'amie de Mme de Rênal. Comme Julien, Antoine Berthet possédait la séduction physique ; il avait « la figure délicate et fine », « l'œil noir et plein de je ne sais quelle expression, de quel feu sombre et brillant ». Comme lui, il était un révolté, taciturne, isolé au séminaire, mais intelligent, volontaire, remâchant ses rancunes contre la société qui dédaignait le fils d'un humble maréchal qu'il était.

Maints détails du roman qui ne sont pas empruntés à l'aventure de Berthet sont des souvenirs vécus par Stendhal. L'œuvre abonde en noms, anecdotes qui sont vrais : Gros, Appert, l'abbé Chélan, Chalvet, etc..., un voyage de Stendhal aux Échelles, une mésaventure de Stendhal quand il entra dans la maison Daru ; le père Sorel est l'image que Stendhal se faisait de son père. L'ouvrage est fait, pour une grande partie, de ce que les réalistes appelleront « le document ».

Le roman de l'énergie « égotiste ». — Mais il y a autre chose dans l'œuvre et qui est la marque originale et puissante de Stendhal. Stendhal, dès 1830, a voulu protester contre la morale, la sensibilité et l'art des romantiques. Pour les romantiques, la grandeur de la vie est dans la grandeur de la passion ; elle est et doit être à elle-même sa règle et le héros doit la suivre, en esclave, même si elle le mène à l'inertie du désespoir ou aux « beaux gestes » stériles. Or, la déclamation, la gesticulation, la détresse romantique semblent à Stendhal des mélodrames stupides. Julien Sorel se moque de *René*. Son idéal est un idéal de volonté, et de volonté effective. Le héros, c'est Napoléon, qui n'était rien et qui est devenu le maître du monde. Cette énergie n'est pas systématiquement immorale. Parvenu à la puissance, il est probable que Julien n'aurait été injuste ou tyrannique que par nécessité. Mais elle consent, elle s'oblige

aux moyens que l'injustice sociale et la sottise humaine rendent nécessaires ; elle sera hypocrite si l'hypocrisie est la règle, dure si le succès est à ce prix. La grandeur du but justifie la médiocrité ou la bassesse des moyens.

D'ailleurs, l'énergie, la *virtu* italienne, est un peu comme la *générosité* cornélienne ; elle est belle par elle-même ; un beau crime quand il est celui d'une Cléopâtre, ou d'un Julien Sorel, lorsqu'il est la volonté d'une âme forte et non basse, est beau. L'énergie est la fleur de la vie ; la passion romantique n'en est que la vase et l'enlisement.

L'humanité du roman. — Il y a, d'ailleurs, dans le caractère de Julien des traits qui en font la vérité profonde et humaine. C'est un révolté qui veut la revanche avec une volonté lucide, mais non pas avec une volonté froide. Il *s'oblige* à être lucide et froid. Il n'a pas la sérénité monotone et l'aisance à se dompter soi-même des héros cornéliens. Sa volonté est en lutte contre ses nerfs, et ses calculs contre ses passions et même son cœur. Il a des détresses physiques, il s'évanouit ; et des détresses morales. Dans cette lutte épuisante, il a des renoncements et des désespoirs. « Pourquoi suis-je moi ? » Il a des contradictions ; il s'ignore parfois lui-même ; il lui arrive d'être la dupe de ses amours. Pour M^me^ de Rênal, pour Mathilde de La Mole, il risque non seulement la mort, mais la ruine de ses ambitions. Il n'a ni la hautaine certitude du héros cornélien, ni la froide adresse du Lovelace de Richardson ou du Valmont de Laclos. Il est faillible ; il est humain.

L'art de Stendhal. — Il est, comme l'âme de Julien Sorel, une protestation contre le romantisme. Stendhal s'amusait à dire que l'idéal du style était le « Code civil » et qu'il y avait tout l'art nécessaire dans la « Gazette des tribunaux ». Il a donc voulu écrire avec simplicité, avec sécheresse, avec une concision stricte. Il s'en est d'ailleurs plus ou moins repenti. Il avait préparé une refonte du roman où il ajoutait « des mots... pour aider l'imagination à se figurer. L'habitude de brièveté m'a égaré, ainsi que ma haine pour les phrases à la *Rota-Rota* [ronflantes] de nos sots diserts ». On peut croire, si l'on veut, qu'il a fait à l'imagination et à la musique du style une place trop étroite. Mais il a contribué fortement à discipliner la fantaisie et la prolixité du style romantique.

BALZAC *

EUGÉNIE GRANDET

(Composé de juin a novembre 1833; publié en décembre).

Le roman sentimental dans « Eugénie Grandet ». — Tout n'est pas neuf dans *Eugénie Grandet*. Du moins Balzac s'est proposé d'écrire le roman que cent autres avaient tenté avant lui. C'est une idylle, l'éveil de l'amour dans un cœur de jeune fille, un rêve, et le rêve brisé.

Analyse. — *A Saumur, dans une vieille rue et dans une vieille maison, vivent M. Grandet, sa femme et sa fille Eugénie. M. Grandet a acquis une fortune considérable par son habileté à vendre ses tonneaux, ses récoltes, à placer son argent. Mais il est aussi férocement avare. On vit chez lui d'une vie misérable où l'on calcule la dépense d'un morceau de pain. Dans ses affaires, Grandet est retors et impitoyable. Mais on connaît sa fortune. Eugénie est la plus riche héritière du pays. Des intrigues s'ourdissent donc pour la conquérir. Deux partis se disputent la préférence : celui du notaire Cruchot et celui du banquier des Grassins. Mais survient un troisième larron, en la personne d'un cousin, Charles Grandet, jeune élégant parisien que son père a expédié à Saumur avec une lettre. Eugénie est conquise tout de suite par la belle mine, l'élégant équipage et la désinvolture de son cousin. Malheureusement, la lettre annonce que le père de Charles, ruiné, va se suicider. Charles partira aux Indes faire fortune. Mais il est sans aucune ressource, et l'avare Grandet consent tout juste à lui payer son voyage. C'est Eugénie qui par amour se dévoue. Elle lui offre son argent, six mille francs en pièces d'or rares que son père et des amis lui ont données. Charles s'éloigne ; mais vient un jour où Grandet s'aperçoit qu'Eugénie a donné son or. Il la maudit et la traite comme une étrangère. M^me^ Grandet meurt, épuisée par la vie qu'elle a menée et par cet orage. Grandet se réconcilie avec sa fille pour ne pas avoir à partager avec elle sa fortune, car elle est héritière de sa mère. Eugénie cependant est sans nouvelles de celui qu'elle aime et qui est parti en promettant de l'épouser. Elle n'en reçoit que pour apprendre qu'il s'est enrichi, qu'il est revenu, et qu'il fait, par ambition, un mariage d'argent. Elle se résigne alors à un mariage d'apparence, reste veuve, et meurt après avoir mené une vie solitaire et généreuse.*

C'est donc le thème éternel et banal: « A quoi rêvent les jeunes filles », même lorsqu'elles vivent dans l'ombre froide d'un

* Voir dans la Bibliothèque Larousse : Balzac, *Chefs-d'œuvre* (9 vol.).

avare et d'une morne ville de province. Balzac a voulu l'orner de toutes les fleurs de la poésie sentimentale. L'amour, soudain invincible, profond, ouvre le monde à Eugénie. Il lui révèle la beauté des choses. Il lui apprend la douceur exaltée du sacrifice. Il la hausse jusqu'à l'héroïsme : « Ceci est de l'amour, l'amour vrai, l'amour des anges, l'amour fier qui vit de sa douleur et qui en meurt. » Balzac était sincère ; et il en parlait par expérience. S'il n'aimait pas, vers 1833, une Eugénie Grandet, il était tout occupé à aimer des « anges », ou celles du moins qu'il tenait pour des anges. Le roman est dédié à une mystérieuse Maria. Qui fut-elle ? Nous savons du moins qu'à cette date Balzac était « à la tête d'une gentille personne, la plus naïve créature qui soit, tombée comme une fleur du ciel, qui vient chez moi, en cachette, n'exige ni correspondance ni soins et qui dit : « Aime-moi un an, je t'aimerai toute ma vie. » Par surcroît, c'est en 1833 qu'il commence à aimer sans jamais l'avoir vue, et à entretenir d'amour, par lettres, M^me^ Hanska, son « ange chéri », sa « gracieuse étoile ». Maria et M^me^ Hanska n'étaient peut-être pas les seules à occuper le cœur de Balzac. Et tant d'intrigues auraient à juste titre scandalisé l'innocente Eugénie. Mais, du moins, Balzac était vraiment tout occupé d'amour et d'idéal. C'est ainsi qu'il a pu mettre dans le portrait de son héroïne de la vérité, de la simplicité, de l'émotion, et non pas toute la littérature qui gâte la plupart de ses amoureuses. L'étude n'est pas très originale. Balzac n'a pas fait dans le cœur des jeunes filles les découvertes d'un Musset ni même d'un J.-J. Rousseau. Mais elle a une grâce sobre, touchante, qui prend toute sa valeur par le contraste avec l'âpre tableau de l'avarice.

Le roman de l'avarice. — 1° *L'avare moderne.* — Il n'était pas indispensable au roman. Eugénie aurait pu rencontrer Charles, l'aimer, et le perdre sans que son père fût le monstre peint par Balzac. Mais c'est l'avarice qui emplit le roman de sa puissance glacée. Grandet est l'avare éternel ; il est Euclion et Harpagon. C'est lui qui distribue chaque jour la chandelle, le pain et les vivres, et laisse les cheminées sans feu. Il aime l'or pour s'en emplir les yeux, pour le « choyer, caresser, couver, cuver, cercler ». Il mourra en le regardant. Mais c'est aussi un tout autre avare, un avare moderne, qui ne sait pas seulement conserver, mais encore acquérir par tous les moyens que laisse la loi à un homme astucieux et féroce. Il connaît les hommes et

il les manie à sa guise. Il asservit leurs passions à la sienne. Il sait observer, se taire, ruser. Il sait acheter bon marché, vendre cher, placer son or en spéculations sûres. Pour servir sa rapacité, la nature lui a donné un physique puissant, une volonté implacable. Il a terrorisé sa femme. Il s'est asservi une servante robuste, aveuglément dévouée, la grande Nanon. Une seule « faiblesse » dans cette « âme de granit » : il est « un peu père », et quand il maudit sa fille, il souffre de vivre près d'elle comme si elle n'était pas.

C'est l'avare homme d'affaires ; celui qui place son or au lieu de l'enterrer, et, par conséquent, un avare original. Mais il l'est moins par les traits de son caractère que par les gestes, les allures, les actes qui l'expriment. La physionomie de Grandet est plus vivante encore que son âme. Il est « trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules ; son visage était rond, tanné, marqué de petite vérole... ». Nous le voyons aller, venir, mesurer la chandelle, rudoyer les siens, visiter ses terres, conduire ses expéditions, méditer ses traquenards, parler, bégayer, se taire, taciturne, méthodique, sarcastique, effrayant. Ce n'est pas du tout l'avarice ou l'avare, c'est un avare qui ne ressemble à aucun autre avare. Et c'est là ce qui fait sa vérité littéraire.

2° *Les origines de Grandet.* — Où Balzac a-t-il observé son personnage ? C'était assez son habitude, et c'est une part de son génie, de ne pas faire des portraits à plaisir, et de peindre d'après nature. Il empruntait à la réalité contemporaine ses sujets (celui d'une *Ténébreuse affaire*, celui de l'*Envers de l'histoire contemporaine*, etc...) et ses héros (le Marche-à-terre des *Chouans*, César Birotteau, le père Goriot, et d'autres). En est-il de même de Grandet et d'Eugénie ? M. Serval a résolu ou achevé de résoudre le problème. Il y a eu à Saumur un Nivelleau, qui avait trente ans en 1807, qui devint non pas dix-huit fois millionnaire comme Grandet, mais deux à trois fois. On connaît quelques-unes de ses opérations financières, qui ressemblent à celles de Grandet. Il était avare, mais petitement, et non pas à la façon de Balzac. C'était plutôt un maniaque de l'économie ; il gâtait sa fille, tenait un certain rang, et son avarice ne semble guère s'être développée que dans sa vieillesse. Il a laissé le souvenir, non du « chien » redoutable qu'était Grandet, mais d'un rat grignotant chichement un large fromage.

Il est incontestable que Balzac est allé à Saumur entre 1830 et 1833 et qu'il y a entendu parler de Nivelleau. Mais il est

tout aussi certain que le souvenir de Nivelleau n'a été qu'un point de départ. Il a recréé son avare. C'est dans son imagination qu'il l'a vu vivre. Et ce spectacle n'était pas le moins vrai. Si l'imagination de Balzac était riche en chimères extravagantes, elle était aussi pleine de réalités. Ces réalités se mêlaient, se complétaient, s'animaient d'une vie supérieure. Grandet est un avare puissant, une sorte de conquérant et de despote de l'or, parce que Balzac aimait la puissance et la conquête. Grandet accroît son bien avec l'implacable volonté que mettait Balzac à conquérir la gloire ou, plus simplement, à écrire ses romans. Et s'il pourchasse cet or avec tant d'adresse, c'est que Balzac en avait mis tout autant à le poursuivre — pour ne pas l'atteindre ou pour le perdre. Avec cette différence que Balzac était un prodigue, Grandet c'est, à certains égards, Balzac. Ce n'est pas la seule fois que Balzac s'est mis tout vif dans ses romans. Très souvent, ses héros traversent les aventures, bâtissent les projets, se nourrissent des exaltations dont il a empli sa vie. César Birotteau fait faillite comme lui ; le cousin Pons collectionne comme lui ; l'inventeur des *Souffrances d'un inventeur* découvre un procédé de fabrication du papier comme il tentait, lui, en 1833 même, de le découvrir. L'élégant Charles Grandet, dandy superbe et dédaigneux, c'est Balzac dandy promenant au théâtre son habit bleu à boutons d'or et sa canne à pomme ciselée. Plus exactement, il y a, dans les malices silencieuses de Grandet, le souvenir de malices moins silencieuses de Balzac. Grandet ne veut pas donner un écu pour épargner à son nom et à la mémoire de son frère le déshonneur d'une faillite. Mais il se fait fort de piper les créanciers et d'éviter la faillite sans qu'il lui en coûte rien. Car il sait mener les hommes en souci d'argent ; il connaît « les variations atmosphériques » des créanciers. Cette science-là c'est celle de Balzac, qui gagnait des fortunes et les laissait glisser de ses doigts, toujours harcelé de dettes criardes, et dépensant pour ne pas les payer plus de savoir-faire qu'il n'aurait fallu pour les éviter. « Il fascinait tout le monde, dit une contemporaine, même les usuriers. » Plus curieusement encore, *Eugénie Grandet* est un drame d'amour suscité par des drames d'argent, parce que toute la vie de Balzac a mêlé ainsi les délices du sentiment et les soucis de ses dépenses et de ses dettes. Vers 1833, « Mammon » et les « anges » se faisaient une cruelle concurrence. Sa détresse financière est telle que M^me^ Hanska en vient à lui offrir mille francs pour le tirer d'embarras : « Ange chéri, sois mille fois bénie pour ta goutte

d'eau, pour ton offre ; elle est tout pour moi et elle n'est rien. Tu vois ce qu'est un millier de francs quand il en faut dix mille par mois. » C'est là l'origine de la scène « sublime » — selon Balzac — où Eugénie offre son trésor à son cousin. Balzac a du moins le mérite, non pas de n'avoir pas accepté l'offre — il en a accepté bien d'autres —, mais d'avoir épousé celle qui la faisait.

Le décor. — Le roman de la province. — Il y a dans *Eugénie Grandet* autre chose qu'un dandy, une ingénue et un avare. La puissance des meilleurs romans de Balzac vient de ce qu'il n'isole jamais rien. Ses héros vivent dans leur maison, leur pension, leur hôtel, dans leur rue et dans leur ville ; ils ont leurs amis, leurs parents, leurs ennemis. Car Balzac croyait que les êtres et même les choses modèlent les êtres à leur ressemblance et qu'on ne peut faire un portrait vrai si le fond du tableau n'est pas vrai. Il peignait ces fonds avec une merveilleuse précision. Il ne lui faut pas moins de quatre pages pour décrire la rue où se trouve la maison, et trois pages pour nous faire voir cette maison de M. Grandet. Il n'oublie ni « les trous inégaux et nombreux que les intempéries du climat avaient bizarrement pratiqués » dans le calcaire tendre de la porte, ni la description du bas-relief de cette porte, de la plinthe, des vantaux, de la grille, du marteau, ni celle de la *salle* ou salon et de son mobilier, croisées, panneaux, cartel, glace verdâtre, girandole, etc... Il y a abondance de détails parfois ; les descriptions de Balzac ressemblent à des inventaires monotones. Mais souvent aussi elles ont une éloquence. Elles donnent aux choses une figure et une âme. La rue et la demeure de Grandet ont une âme « pâle, froide, silencieuse » comme celle du maître et une figure hargneuse de geôlier comme celle du père. Seul, le jardin s'illumine d'un rayon de beauté et de poésie comme le cœur d'Eugénie qu'éclaire l'amour.

Ces décors de Balzac sont souvent des souvenirs très exacts de la réalité ; on peut voir encore ou l'on pouvait voir telle rue ou telle maison. Dans *Eugénie Grandet*, ce sont des souvenirs où l'imagination créatrice a sa part. Des rues de Saumur ressemblent à la rue de Grandet, des maisons à sa maison. M. Serval signale la rue du Fort et la maison du numéro 7. Mais seul l'aspect général évoque les descriptions de Balzac. Dans le détail, les différences sont profondes. Balzac a créé le logis, le repaire, comme il a créé le monstre.

Enfin, autour du terrible « bonhomme » et de sa fille, il y a

la ville et la société de la ville. Le roman est une des scènes de cette vie de province que Balzac a peinte avec tant de vérité et de cruauté. Une seule passion dominante ou deux si l'on veut : celle de l'argent, qui est essentielle et qui est la raison de la vie ; celle du commérage, qui en est l'ornement et comme la fleur. Grandet est un bandit, mais on a pour lui une « estime respectueuse » : il est le plus riche habitant de Saumur. Les voisins de Grandet et tous les habitants de la ville « se trouvent avoir dix heures sur douze à employer en joyeuses parties, en observations, commentaires, espionnages continuels ». Et le plus passionnant des commentaires est celui du mariage de la plus riche des héritières. Eugénie Grandet épousera-t-elle son cousin de Paris, le neveu du notaire Cruchot, ou le fils du banquier des Grassins ? Il y a les Cruchotins et les Grassinistes. Selon la coutume, il n'y a qu'Eugénie qu'on oublie de consulter. C'est elle qui choisit pourtant, sans en être plus heureuse.

Le pessimisme du roman. — Car le roman, comme presque toutes les œuvres de Balzac, est triste. Grandet meurt, triomphant, gorgé d'or, sans qu'une seule de ses victimes ait songé à se venger ni même à se plaindre. M^me^ Grandet meurt, écrasée, dans une obscure et passive résignation. Charles Grandet oublie celle qui l'a sauvé et qu'il avait promis d'aimer ; sa seule punition est d'apprendre qu'il a rompu, pour épouser la laide M^lle^ d'Aubrion, avec l'héritière de quinze millions. Eugénie, qui est comme le symbole de la tendresse chaste, de l'amour généreux et fidèle, achève de vivre dans sa froide maison, dans sa morne province, sans autre consolation que la piété et la charité. Dans *Eugénie Grandet*, comme dans tant d'autres romans de Balzac, ce sont les passions basses et féroces qui s'étalent et triomphent ; et les vertus n'y sont que des ombres.

Pourtant, ce sont des ombres touchantes et poétiques. Balzac était pessimiste (dans sa doctrine d'ailleurs plus que dans sa vie), mais il n'était pas un sceptique. Il croyait aux vertus sublimes ; il était convaincu que la pâle M^me^ Grandet et Nanon, l'inconsciente esclave, et Eugénie avaient choisi la meilleure part. Une part dont il s'accommodait mal — il n'a jamais pratiqué les vertus de résignation et de renoncement — mais qu'il jugeait grande et nécessaire. *Eugénie Grandet* n'est pas seulement un tableau, un roman réaliste : c'est la poésie triste d'une humble vertu.

WITHDRAWN

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT 5

RABELAIS (*L'éducation de Gargantua. — L'abbaye de Thélème*) 7

RONSARD (*Odes. Poèmes divers*) 14

MONTAIGNE (*De l'Institution des enfants*) 20

PASCAL (*Pensées sur l'esprit et sur le style*) 25

CORNEILLE. — LE CID 33
HORACE 44
CINNA 50
POLYEUCTE 56

BOILEAU (*Satires* III et IX) 64

RACINE. — ANDROMAQUE 72
BRITANNICUS 84
IPHIGÉNIE 91
PHÈDRE 97
ATHALIE 109

BOSSUET (*Sermon sur la mort. — Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*) 112

LA FONTAINE (*Fable à M^me^ de la Sablière. — Discours à M^me^ de la Sablière*) 120

MOLIÈRE. — LES PRÉCIEUSES RIDICULES 126
TARTUFFE 130
LE MISANTHROPE 139
LE BOURGEOIS GENTILHOMME 145
LES FEMMES SAVANTES 151

LA BRUYÈRE. — LES CARACTÈRES (*Du mérite personnel. — Des biens de fortune. — De quelques usages*) 157

VOLTAIRE. — LETTRES PHILOSOPHIQUES 165
CANDIDE 170

DIDEROT. — CORRESPONDANCE AVEC M^lle^ VOLLAND 177
LE NEVEU DE RAMEAU 182

J.-J. ROUSSEAU. — La Nouvelle Héloise. 189
Émile 194
CHATEAUBRIAND. — Atala 200
Mémoires d'outre-tombe (1re partie) 205
LAMARTINE. — Les Méditations 212
Jocelyn 217
VICTOR HUGO. — Les Contemplations. 223
La Légende des siècles 229
ALFRED DE VIGNY. — Les Destinées. 236
ALFRED DE MUSSET. — Les Nuits. 242
STENDHAL. — Le Rouge et le Noir. 248
BALZAC. — Eugénie Grandet. 253

Montrouge. — Imp. Larousse, 1 à 9, rue d'Arcueil (T.-L. 13-1-25.)